LA REVUE DE

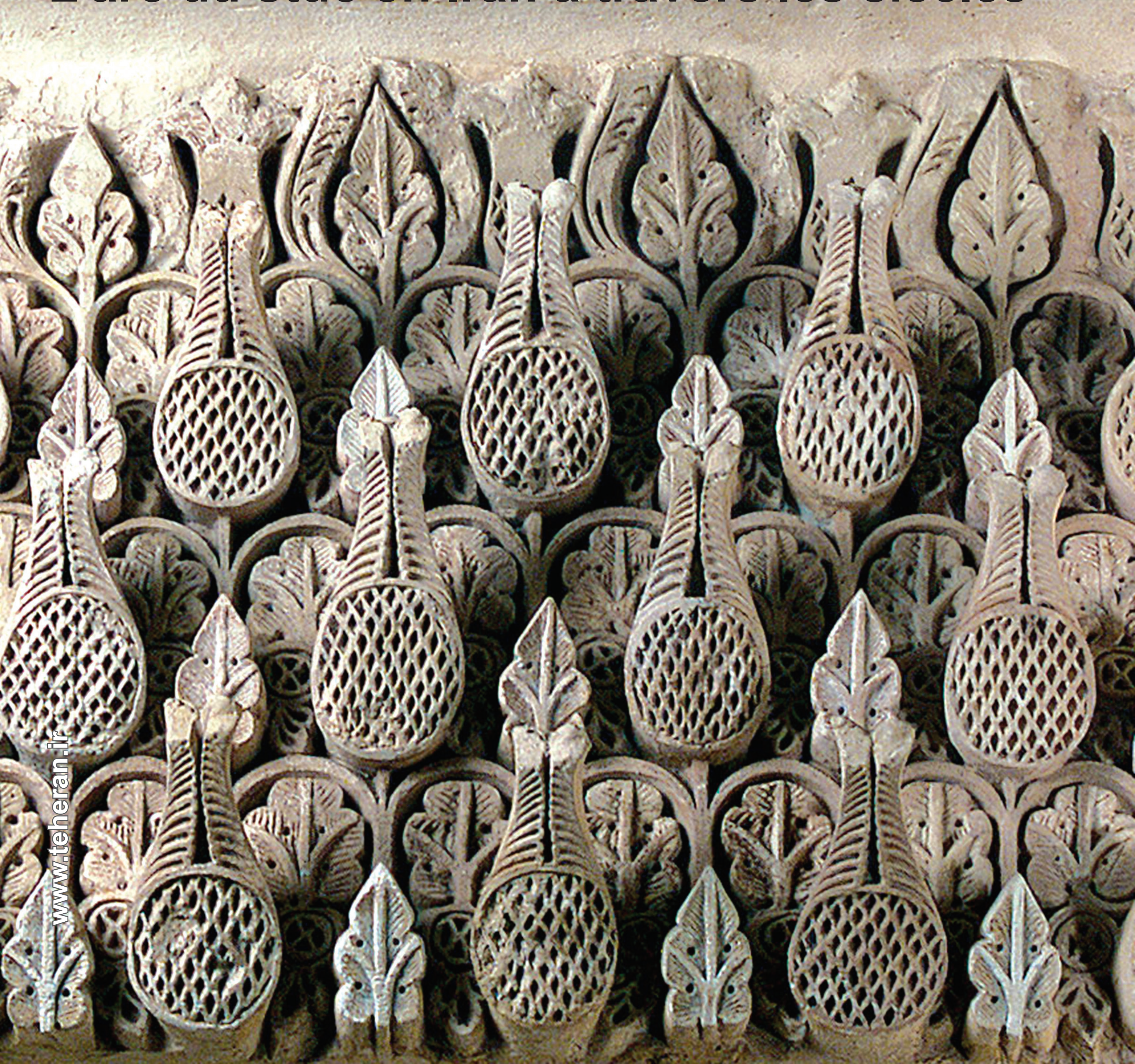
TEHERAN

ISSN 2008-1936

ÉTUDES SUR LA CULTURE ET LA CIVILISATION IRANIENNES

N° 172, Été 2020, 15e ANNEE
10 000 TOMANS
5 €

L'arc du stuc en Iran à travers les siècles



www.teheran.ir

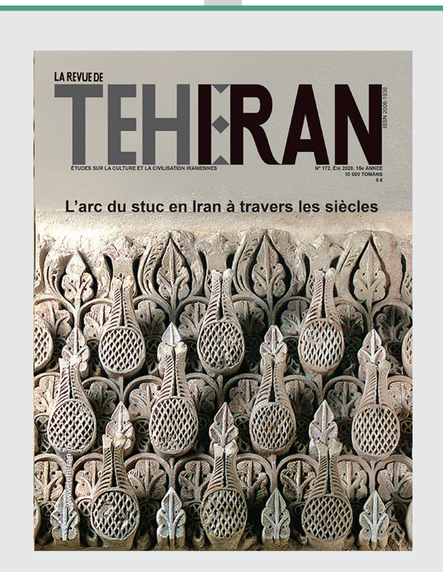
www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Mosaddeq-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: ***mail@teheran.ir***
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe de presse Ettelaat



Recto de la couverture:
Panneau en stuc provenant du site de Tapeh Madreseh à Neyshâbour



TEHERAN
Études sur la culture et la civilisation iraniennes

N° 172 - Tâbestân 1399
Été 2020
15ème année
Prix 10 000 Tomans
5 €

Sommaire

CAHIER DU MOIS

CULTURE

Repères

Arts

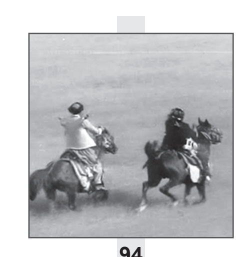
Littérature

FENÊTRES

Boîte à texte

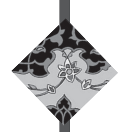

10


62


94

Un survol de l’art du stuc en Iran préislamique

Shahâb Vahdati



En Iran, l’art du stuc remonte au temps des Élamites qui sont considérés comme la première civilisation à utiliser la chaux comme matière première dans la construction de leurs bâtiments; un usage limité à ses débuts au blanchiment des murs. Les réalisations élamites en chaux les plus anciennes sont celles trouvées à Haft Tappeh (Khouzestân). Les archéologues ont découvert au nord du site des cavités, deux tombes en brique et en chaux.



Une figure royale seldjoukide en stuc exposée au Metropolitan Museum of Art. Cette figure pouvait décorer le mur d’un palais seldjoukide du XIIe siècle.

Après les Élamites, les Achéménides ont utilisé la chaux pour couvrir les colonnes en bois (le hall nommé «réserve de Darius» à Persépolis). Dans un palais achéménide situé à Suse, des archéologues ont découvert une tuile de magnifiques décors en stuc avec des motifs floraux (tulipes). Au Palais de Darius, ils ont également trouvé une inscription en stuc, à surface concave, et au Palais d’Artaxerxés Ier, des blocs en stuc de couleur grise, bleu pâle et blanche, servant à couvrir les murs en briques en terre crue. La création des stucs colorés était une technique avancée pour l’époque, car elle exigeait la carbonatation de la chaux avant d’y ajouter des pigments colorants.

Mais pour la véritable floraison de l’art du stuc, il a fallu attendre jusqu’à l’époque arsacide quand, sous l’influence de l’hellénisme, les Parthes se sont mis à développer et à propager cet artisanat.

> Le passage des pierres et briques à la chaux et au plâtre donne un avantage considérable aux constructeurs pour créer de beaux motifs décoratifs élégants et fins, des bas-reliefs finement travaillés avec subtilité. Cette méthode (ainsi que les techniques de son élaboration) était très appréciée en Iran des Arsacides et s’est rapidement répandue.



Palais à Hatra

Comme nous l'avons dit plus haut, les Élamites et les Achéménides utilisaient la chaux surtout pour blanchir les murs. L'idée de blanchir les murs se développe sous les Parthes, d'abord pour les murs en briques en terre crue afin les isoler contre l'humidité, mais aussi pour les embellir.

Le passage des pierres et briques à la chaux et au plâtre donne un avantage considérable aux constructeurs pour créer de beaux motifs décoratifs élégants et fins, des bas-reliefs finement travaillés avec subtilité. Cette méthode (ainsi que les techniques de son élaboration) était très appréciée en Iran des Arsacides et s'est rapidement répandue.

Sous les Arsacides, le buste devient un élément décoratif architectural incontournable, dont des exemples ont été découverts au palais à Hatra. Les architectures byzantine et gothique l'emprunteront plus tard avec ceci en commun que le visage de l'homme est représenté de manière purement symbolique, c'est-à-dire que le visage n'est pas «reconnaissable», car il ne correspond pas à une personne spécifique.

Chaque période connaîtra des innovations: la boiserie, des toiles collées, représentations des motifs floraux qui s'approchent parfois de l'abstraction.

De la fabrication de céramiques a été transmis un savoir-faire vital aux stucateurs. Les pots en céramique étaient utilisés depuis longtemps en Iran pour leur qualité d'isolateur thermique pour l'eau froide en été. La poterie permettait donc aux artisans d'acquérir davantage d'expérience pour travailler avec le stuc (la partie extérieure du pot se couvrait d'ornements en plâtre). Ainsi, la poterie a contribué abondamment au développement de l'art du stuc et lui a transmis ses méthodes et techniques.

Les meilleurs exemples de l'art du stuc sont ceux créés à des fins décoratives, mais pas dans l'ornement des bâtiments. Concernant les motifs, les représentations de figures humaines paraissent asymétriques et primitives, témoignant peut-être du manque d'adresse de leurs constructeurs tandis



Panneau mural avec une pintade, époque sassanide

que les motifs d'animaux (sangliers, gazelles, paons, etc.) ont été faits avec beaucoup d'habileté et de finesse. Ce sera seulement sous les Sassanides que le savoir-faire acquis dans l'art de la sculpture en pierre permettra à l'art du stuc de perfectionner ses réalisations. Il y a, par exemple, le buste d'Artaxerxés II (310-379), trouvé dans un palais sassanide (sur l'île de Kish) témoignant d'une qualité technique très élevée.

Sous les Arsacides, le buste devient un élément décoratif architectural incontournable, dont des exemples ont été découverts au palais à Hatra. Les architectures byzantine et gothique l'emprunteront plus tard (c'est ce que l'on croit être un trait caractéristique de l'art paléochrétien) avec ceci en commun que le visage de l'homme est représenté de manière purement symbolique, c'est-à-dire que le visage n'est pas «reconnaissable», car il ne correspond pas à une personne spécifique. Le buste peut donc représenter le roi par ses accessoires ou le rôle qu'on lui assigne, sans qu'une identification personnelle soit possible.

Comme nous l'avons déjà noté, le stuc était plus facile à utiliser et coûtait moins cher que la pierre, la brique ou les autres matières de construction. C'est sans doute pour cette raison que les Arsacides et les Sassanides ont si souvent substitué par le stuc, la pierre et la brique maillée du temps des Achéménides.



Palais d'Ardeshir Babakan. Les Sassanides se considéraient comme les ancêtres des rois achéménides. À l'intérieur de la salle du palais, on peut voir des restes d'œuvres en stuc avec des motifs connus de Persépolis.

Les forteresses de Nisa (au Turkménistan actuel) présentent abondamment l'art du stuc. Les briques trouvées à Nisa et au mont Khajeh sont blanchies à la chaux. Selon des archéologues soviétiques et Ernest Herzfeld (1879-1948), les Parthes utilisaient le stuc pour couvrir les murs en briques sur lesquels figuraient de belles peintures, représentant des formes végétales et des figures animales. Parfois des liants étaient incorporés au mur, comme les colles animales ou végétales et des fois, les décors géométriques simples en relief - lignes droites, cercles croisés, formes géométriques).

Sous les Sassanides, l'influence de l'art grec n'est plus perceptible. En revanche, l'abondance de bustes et de déesses personnifiées indique l'influence non négligeable de l'art romain.

L'art du stuc sous les Sassanides

Sous les Sassanides, les artisans utilisaient la chaux pour couvrir les murs en pierre ou en brique. Ils moulaient également des blocs entiers en stuc pour orner les bâtiments publics de l'État. La ville de Rey contient plusieurs sites avec des exemples de ce type d'œuvres d'art sassanide, dont le site d'Eshghabad.

L'époque sassanide fut témoin d'un fleurissement des arts. Certains domaines artistiques comme l'architecture - donc la sculpture et l'art du stuc - étant au service de la cour, le pouvoir leur accordait davantage de crédit et d'attention. À cette époque, le moulage de blocs décoratifs préfabriqués devint coutumier. Les archéologues ont trouvé des fragments moulés à Châl Talkhân, à proximité de Rey. Les meilleures pièces découvertes sur ce site sont conservées aujourd'hui au Musée national d'Iran à Téhéran.



Section excavée de la structure du bâtiment effondre à Mâzandarân, dynastie bouyide. Les motifs floraux et de feuilles semblent être d'inspiration sassanide.

Les colles sont séparément moulées et assemblées plus tard. Les œuvres en stuc les plus importantes de l'ère sassanide ont été découvertes à Nichâpour, Rey, Damghan, Takht-e Soleiman, mais aussi Ctésiphon, en Mésopotamie.

Les meilleurs exemples de l'art du stuc de la période préislamique appartiennent donc à l'ère sassanide. Les artistes de cette époque

Les Parthes utilisaient le stuc pour couvrir les murs en briques sur lesquels figuraient de belles peintures, représentant des formes végétales et des figures animales. Parfois des liants étaient incorporés au mur, comme les colles animales ou végétales et des fois, les décors géométriques simples en relief - lignes droites, cercles croisés, formes géométriques).

empruntaient leurs techniques à leurs prédécesseurs arsacides et même avant, aux Achéménides qui avaient été influencés par l'art grec. Au début, les Sassanides utilisaient assez peu le stuc, et ce n'est qu'à la fin de la dynastie que cet art atteint son apogée. À cette époque, le faux marbre joue un rôle important dans la décoration des bâtiments de l'État.

Il est possible de distinguer quatre grandes catégories de motifs en stuc:

a) Les motifs géométriques

Ces motifs sont composés de lignes droites qui se croisent en différentes positions et souvent à la marge des motifs principaux. Ils contiennent habituellement des croix ou swastikas représentés séparément ou accompagnés de motifs de lotus sacré ou de palmes. Les espaces vides sont souvent remplis par des motifs végétaux. Les œuvres trouvées à Châl-Talkhân en sont des exemples.

b) Les motifs végétaux

Les œuvres en stuc de l'ère sassanide sont pour la plupart composées de motifs floraux et végétaux représentant des branches et feuillages dont des



Les œuvres en stuc de l'ère sassanide sont pour la plupart composées de motifs floraux et végétaux. Dâmghân

Les œuvres en stuc de l'ère sassanide sont pour la plupart composées de motifs floraux et végétaux représentant des branches et feuillages dont des palmes, rosettes cirses commun, vignes, liserons, mais aussi des nénuphars ou des fleurs de grenadiers. Une version primitive de ces dessins existe dans les bas-reliefs achéménides, surtout à Persépolis. Ensuite, ils apparaissent sur des lambris, des arcs et des niches, et créent un ensemble ornemental exceptionnel.



L'art du stuc, Grande mosquée de Naïn

palmes, rosettes cirses commun, vignes, liserons, mais aussi des nénuphars ou des fleurs de grenadiers. Une version primitive de ces dessins existe dans les bas-reliefs achéménides, surtout à Persépolis. Ensuite, ils apparaissent sur des lambris, des arcs et des niches, et créent un ensemble ornemental exceptionnel.

c) Les motifs animaux et humains, y compris les thèmes mythologiques

Un grand nombre d'œuvres en stuc représente des motifs humains. Il y a aussi des figures animales comme celles du chameau, du cerf, du sanglier, du lion, de l'aigle et de petits rapaces, qui ont surtout pour fonction de remplir les espaces vides. Le motif animalier le plus célèbre est celui de deux gazelles sur un terrain de chasse, l'une cornue et l'autre sans corne.

d) La calligraphie et les inscriptions de l'épitaphe La calligraphie sur stuc est une technique que les Sassanides ont empruntée aux Parthes. Pourtant, les exemples de cet art de l'époque parthe sont extrêmement rares. La calligraphie sur le stuc sassanide réapparaîtra plus tard à l'époque islamique, surtout dans l'architecture des mosquées et autres lieux de culte (la synagogue Youssefâbâd à Téhéran). Il s'inspire largement de l'arabesque et des fioritures du stuc mauresque.

L'art du stuc préislamique continuera après l'islamisation de l'Iran. La Grande mosquée de Naïn et la tour de Gonbad-e Qâbus édifiée en 1006 en sont d'illustres exemples. ■

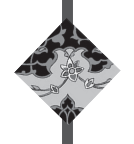
Bibliographie :

- Alison Henry; Stewart, John, *Practical building conservation. Mortars, plasters and renders,* Eds. Farnham/Burlington et Ashgate, 2011.
- Lomonosof Igor, *L'intérieur et le décor*, Ed. CPB, 2002.
- Pirniâ Mohammad-Karim, *Sabk-Shenâsi-e Me'mâri-e irâni,* Ed. Soroush, 1387, Téhéran.
- Hâtam Gholam-Ali, *Saisonnière de la faculté d'art de l'université de Téhéran*, Cinquième année, no. 14.
- Ctuko, La Grande Encyclopédie Soviétique.

L'art du stuc dans l'architecture irano-islamique

Ali Sadjâdi
Traduit et adapté par
Zeinab Golestâni

Introduction



Pâte durcissante, le plâtre attire depuis toujours l'attention des architectes iraniens, non seulement comme un matériau essentiel de la construction architecturale, mais aussi comme un matériau ornemental. Cependant, cette matière a suivi de nombreuses évolutions dans l'histoire de l'art iranien; tantôt placée au centre de la considération, tantôt totalement ignorée.

L'emploi artistique et délicat du plâtre dans l'architecture persane mène à l'apparition de divers motifs novateurs impressionnant touristes, historiens de l'art iraniens et étrangers, et passionnés d'art et d'archéologie. Plus malléable que la pierre, la brique ou le bois, le plâtre est aisé à travailler et colle à n'importe quelle surface architecturale. Il peut également être facilement rénové. Cette matière permet donc aux artistes de réaliser aisément des motifs et ornementations de leur souhait. Elle coûte moins cher que d'autres matériaux. Il donne ainsi la possibilité aux architectes d'économiser du temps et de l'argent.

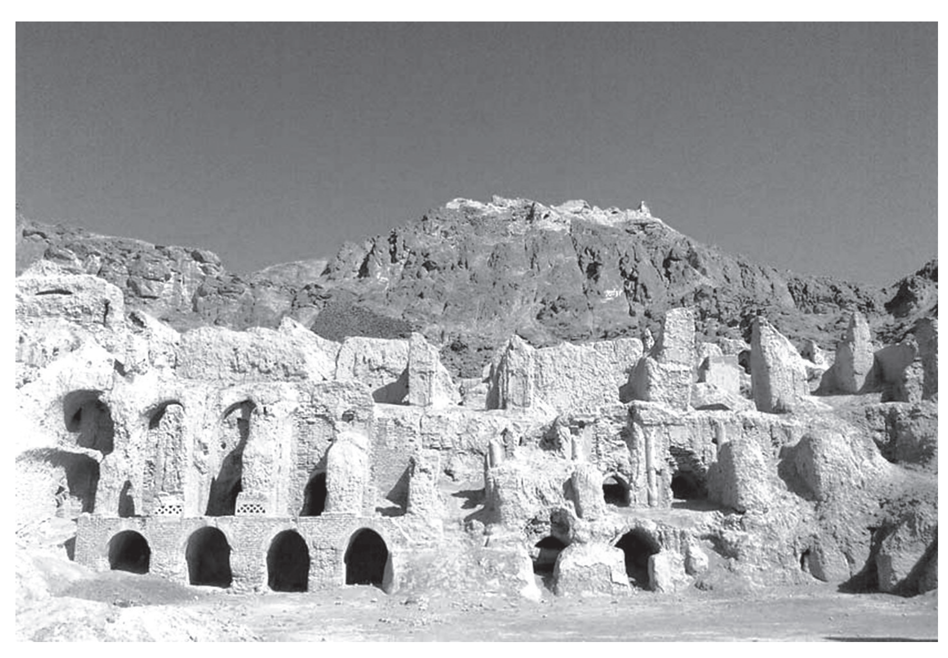
Un grand nombre de chercheurs en art se sont consacrés à l'étude des différents types d'ouvrages en stuc réalisés en Iran et ont prêté une attention particulière aux différents aspects de cet art, y compris à ses motifs, écritures et techniques.

L'histoire du stuc en Iran

Nous ignorons à quelle date le stuc est devenu un matériau important de l'architecture iranienne. Cependant, des fouilles entreprises sur le site archéologique de Haft-Tappeh au Khûzistân, (sud-ouest) ont révélé des œuvres stuquées datant de l'époque élamite.



Motifs en blanc et brun (*shir-o-shekari*)



Mont Khâdjeh datant du Ier siècle apr. J.-C.

Sous les Achéménides, les stucateurs utilisaient leur savoir-faire afin d'enduire des colonnes en bois. Ce type du stucage en forme de tulipe a été découvert dans la salle intitulée «*Trésorerie de Darius*» à Persépolis et au palais impérial de Suse.

Des fouilles archéologiques au palais de Nisa (Turkménistan) et des découvertes d'Ernst Herzfeld au mont Khâdjeh dans la province iranienne du Sistân et Baloutchistân (sud-est) révèlent l'usage du plâtre pour recouvrir des murs en adobe. La surface de ces parties en plâtre est ornée de figures humaines et animales ou de motifs gravés. Les stucs du mont Khâdjeh datant du Ier siècle apr. J.-C. ont de simples formes géométriques (croix cassées, lignes droites, cercles imbriqués qui se répètent à plusieurs reprises).

À l'époque sassanide, tout en étant utilisé en tant que matériau, le plâtre était employé comme mortier et enduit. Des gravures et moules en plâtre étaient aussi courants à l'époque et pour créer des motifs, il fallait tout d'abord mouler le plâtre. Malgré l'avis de certains chercheurs qui rejettent l'idée même de l'existence du stuc à l'époque sassanide, des découvertes archéologiques comme celles réalisées au palais de Tchâl Tarkhân au sud-ouest de Rey (sud de Téhéran), conservées aujourd'hui au Philadelphia Museum

Des fouilles archéologiques au palais de Nisa (Turkménistan) et des découvertes d'Ernst Herzfeld au mont Khâdjeh dans la province iranienne du Sistân et Baloutchistân (sud-est) révèlent l'usage du plâtre pour recouvrir des murs en adobe. La surface de ces parties en plâtre est ornée de figures humaines et animales ou de motifs gravés. Les stucs du mont Khâdjeh datant du Ier siècle apr. J.-C. ont de simples formes géométriques (croix cassées, lignes droites, cercles imbriqués qui se répètent à plusieurs reprises).

Des châteaux sassanides sont ornés de divers motifs en plâtre. La salle de réception du palais de Bishâpour comptait 64 niches, toutes décorées en stuc. Les terrasses de ce bâtiment se caractérisaient par des plafonds stuqués aux bas-reliefs représentant des dragons, des fleurs, et des feuillages. Sur les parois latérales de ces espaces, il existe des stucs en forme de colonne peints en fleurs rouges entourées de noir et de rubans bleus.

of Art, nous offrent un nombre considérable de stucs obtenus par moulage. Dans cette technique, chaque motif est moulé séparément pour être ensuite placé, comme différentes pièces d'un puzzle, à côté d'autres motifs. Des ouvrages datant de cette époque ont été découverts dans les palais sassanides dont ceux situés dans les villes de Varâmine, Bishâpour, et Damghân.

À cela s'ajoutent des stucs retrouvés à Taq-e Kasra, seuls vestiges de la cité antique de Ctésiphon. Ces œuvres d'art sont aujourd'hui conservées dans plusieurs grands musées du monde, dont le Philadelphia Museum of Art, le Metropolitan Museum of Art aux États-Unis, le Musée de Pergame en Allemagne et le Musée national d'Iran. Des œuvres littéraires comme *Le Livre des Rois* de Ferdowsi font également allusion à l'usage du stuc à l'époque sassanide.

Le plâtre était vraisemblablement le matériau le plus utilisé dans la construction de bâtiments sassanides. À cette époque-là, le stuc aurait remplacé la sculpture achéménide taillée dans la pierre. C'est aussi durant cette période que la forteresse *Qal'eh Dokhtar* (littéralement, «Forteresse de la jeune fille») a été construite à l'entrée nord de la vallée de Tang-âb, près de Firouzâbâd (sud), en employant du



Stucs de la citadelle Ardeshir Bâbakan à Firouzâbâd

mortier de plâtre et de grandes pierres extraites de la montagne.

Des châteaux sassanides sont ornés de divers motifs en plâtre. La salle de réception du palais de Bishâpour comptait 64 niches, toutes décorées en stuc. Les terrasses de ce bâtiment se caractérisaient par des plafonds stuqués aux bas-reliefs représentant des dragons, des fleurs, et des feuillages. Sur les parois latérales de ces espaces, il existe des stucs en forme de colonne peints en fleurs rouges entourées de noir et de rubans bleus.



Bas-reliefs (*naghsh bardjasteh*)

Caractéristiques du stuc à l'époque sassanide

Les caractéristiques mentionnées pour chaque période historique ne concernaient pas nécessairement toutes les œuvres de cette époque. Il est même possible de trouver des œuvres contredisant ces caractéristiques. En résumé, des ouvrages en stuc datant de l'époque sassanide se caractérisent par: 1) leur symétrie; 2) leur aspect répétitif; 3) la prédominance des carrés comprenant des cercles semblables aux chaînes de perles, qui couvraient une grande surface; 4) l'emploi de motifs à double sens, comme c'est le cas de l'*Arbre de vie*.

Des techniques du stuc à l'époque islamique

À part la technique du moulage par laquelle, après avoir été versés et séchés dans des moules, des motifs en plâtre étaient collés sur des surfaces, d'autres techniques sont apparues à l'époque islamique dont la plus importante fut la gravure ou le stuc creusé. Afin de le réaliser, il fallait tout d'abord enduire la surface de pâte de plâtre. Une fois le plâtre essuyé, il fallait le couper sous forme de motifs déjà préparés. Pour copier les dessins sur le plâtre quasiment séché, soit on peignait exactement le motif sur le support, soit on utilisait une technique appelée en persan *garteh-zani* (traçage)[1]. Afin de construire des motifs se détachant du mur avec une faible saillie, on collait d'abord la pâte de plâtre au mur pour ensuite la façonner selon la forme voulue.

Principaux motifs du stuc iranien

1-Les motifs en blanc et brun (*shir-o-shekari*)

Ce sont des motifs exclusivement liés à l'époque islamique. La hauteur des reliefs et leurs creux mesurent entre 2 et 3 millimètres.

2-Les bas-reliefs (*naghsh bardjasteh*)

Ces stucs sont plus profonds que des stucs blancs et bruns (de 5 à 10 millimètres). Les décors floraux et animaliers conviennent particulièrement bien aux bas-reliefs, tandis que des ornements géométriques s'adaptent plus à la technique du *shir-o-shekari*.

3-Le stuc râpeux (*zebreh*)

Avec des reliefs plus hauts que les bas-reliefs, ce type de stuc n'est ni érodé ni taillé. Les angles de ces constructions font 90 degrés. Dans le sanctuaire de Fatima Ma'soumeh à Qom, le plafond couvrant le tombeau se caractérise par du stuc râpeux.

4-Le stuc saillant (*barhashteh*)

Ce type du stuc est plus saillant que d'autres types, de sorte que les décors en plâtre se détachent significativement du fond. Cet art trouve son exemple emblématique dans le mihrab de la Grande Mosquée de Golpâyegân dans la province d'Ispahan. Ces stucs peuvent être rattachés aux styles *khorâssâni, râzi,* et *azeri.*



Marqueterie en plâtre

5-Le stuc coloré (*alvân* ou *tokhmeh darâvzri*)

Afin de réaliser un stuc coloré, il faut empiler des couches de plâtre de couleurs différentes et les tailler à l'aide d'un burin. Certaines parties de l'œuvre sont taillées jusqu'à la deuxième couche, d'autres jusqu'à la troisième ou quatrième. Ainsi apparaît une surface plate avec des gravures colorées conférant à cet art une beauté spécifique. Un très bel exemple de cette technique se trouve à l'école de Feyziyeh à Qom, sur la porte donnant sur le Sanctuaire de Fatima Ma'soumeh.

6-La marqueterie en plâtre (*mo'arragh-e tchoub*)

Dans cet art, il s'agit d'assembler des placages de plâtre de couleurs différentes sur un support. Cette technique ressemble beaucoup à l'art de la mosaïque. Pour faire une marqueterie en plâtre, il est nécessaire de construire des décors colorés, de les disposer les uns à côté des autres, et d'installer la pièce obtenue sur une surface. Ces petits morceaux se collent grâce à une pâte faite d'eau et de plâtre qui sert aussi à remplir le fond vide de l'ouvrage. Une fois la pâte sèche, on l'installe sur son support. Ce type de stuc apparaît plutôt sous forme d'épigraphes installées notamment sur la terrasse du sépulcre de Sultan Ali ibn Mohammad ibn Ali, fils du cinquième Imâm des chiites, situé à la Mosquée de Mashhad-e Ardehâl. Ces ornements datent de l'époque safavide. Cette technique peut notamment être admirée dans la partie ancienne du



Stuc coloré (*alvân*)

mihrab de la Grande mosquée de Sâveh se trouvant au-dessous de la voûte.

7-Le stuc réticulé (*moshabak*)

Une réalisation de ce stuc peut être vue dans la partie inférieure de la cloison du mihrab de la Grande mosquée de Tabriz datant probablement de l'époque de la dynastie des Seldjoukides. L'arcade du mihrab de la Grande mosquée d'Oroumiyeh datant du XIVe siècle est aussi ornée de ce type de stuc. Vu la finesse remarquable de cette technique et la difficulté de ce travail exigeant à la fois temps et délicatesse, un nombre de plus en plus faible de stucateurs s'y consacrent. De plus, étant donné que les œuvres créées de cette manière sont très fragiles, elles s'abiment plus rapidement que d'autres types de stuc. C'est la raison pour laquelle des exemples restés de cette technique sont très rares. Ce style se réalise en plusieurs étapes: il faut d'abord réaliser une couche de plâtre de 15 à 25 centimètres à partir du support principal. Une fois le plâtre essuyé, l'artiste commence à y dessiner des motifs, pour enfin dégarnir le support. Ainsi naît le motif réticulé.

> Le stuc courtisan obéit, du point de vue artistique, du choix des thèmes et des motifs à l'art du stuc de la période sassanide, tandis que le stuc religieux donne naissance à des œuvres qui développent essentiellement l'abstrait. Ainsi apparaissent des motifs de végétaux et d'animaux stylisés ou des arabesques islamiques.

Le stuc à l'époque islamique

Durant la deuxième moitié du VIIe



Stuc saillant (*barhashteh*)

siècle, l'histoire de l'Iran connaît l'une de ses plus grandes évolutions culturelles. Après l'invasion arabe et l'arrivée de l'islam dans le pays, tous les arts et artisanats persans furent soumis à l'influence de cette religion.

Le *stuc courtisan* obéit, du point de vue artistique, du choix des thèmes et des motifs à l'art du stuc de la période sassanide, tandis que le *stuc religieux* donne naissance à des œuvres qui développent essentiellement l'abstrait. Ainsi apparaissent des motifs de végétaux et d'animaux stylisés ou des arabesques islamiques.

L'art fut mis au service de la religion et connut d'importantes transformations formelles et de contenus.

Étant donné que les divinités préislamiques des Arabes étaient toutes des idoles sculptées, l'islam interdit la pratique de la sculpture et de la peinture, ces arts ayant été au service de l'idolâtrie. Cependant, certains versets coraniques et la tradition (Sunna) permettaient aux musulmans d'orner les mosquées. On dit qu'un jour, on demanda à l'Imâm Moussâ al-Kâzim, septième Imâm des chiites, s'il était permis de faire la prière dans une mosquée dont le mur orienté vers la qibla était orné de couleurs, de plâtre, ou de calligraphies représentants les attributs de Dieu. L'Imâm répondit que ce n'était pas interdit.

Ces arts ont poursuivi deux voies distinctes dans la société islamique: soit, débarrassés de toute norme religieuse, ils décoraient les cours des califes et les maisons des notables et des aristocrates; soit ils étaient mis au service de l'islam. Cela a été aussi le cas de l'art du stuc: le *stuc courtisan* obéit, du point de vue artistique, du choix des thèmes et des motifs à l'art du stuc de la période sassanide, tandis que le *stuc religieux* donne naissance à des œuvres qui développent essentiellement l'abstrait. Ainsi apparaissent des motifs de végétaux et d'animaux stylisés ou des arabesques islamiques.

Il est impossible de négliger l'influence du stuc sassanide sur l'art du stuc à l'époque islamique, car ce dernier s'inscrit en quelque sorte dans la continuité de l'art de cette époque. De fait, aussi bien dans la technique et la matière que dans le contenu et les motifs, le stuc islamique en Iran s'appuie essentiellement sur le stuc sassanide. Les oiseaux, grappes de raisin, ou feuillages de vigne sont des motifs récurrents de l'époque sassanide et qui apparaissent aussi dans les œuvres islamiques. Il y a cependant une différence importante: les décors islamiques s'éloignent de plus en plus du naturalisme régnant sur les œuvres sassanides pour se rapprocher de plus en plus de l'abstraction, d'où

la complexité de ces motifs. Pourtant, certains dessins comme les arabesques, palmettes, pins et buissons de toutes les tailles peuvent être observés dans les deux époques.

Des petites feuilles triangulaires décorant l'écriture des épigraphes coufiques, des chaînes de perles et d'autres motifs décoratifs de la Grande Mosquée de Nâ'ïn, à l'est de la province d'Ispahan, gardent tous des traces des arts du passé. De fait, les arabesques ornementant les mosquées iraniennes sont des lierres sassanides dont les petites feuilles apparaissent aussi au bout des écritures islamiques. Des stucs découverts à Nishâpur, au nord-est de l'Iran, donnent des informations précises sur la survie des principes picturaux sassanides, notamment des décors d'animaux, à l'époque islamique. Au bout de certaines branches d'œuvres islamiques sont figurées des têtes d'oiseau. Ces motifs apparaissent aussi sur la vaisselle en argent utilisée à l'époque sassanide. Un autre motif emprunté par les artistes abbassides au style iranien est celui des rubans, qui apparait aussi bien dans les œuvres découvertes à Samarra en Irak qu'à Nishâpur. Ces rubans se transforment au fur et à mesure en formes triangulaires de lotus qui se placent à côté des oiseaux et des palmes.

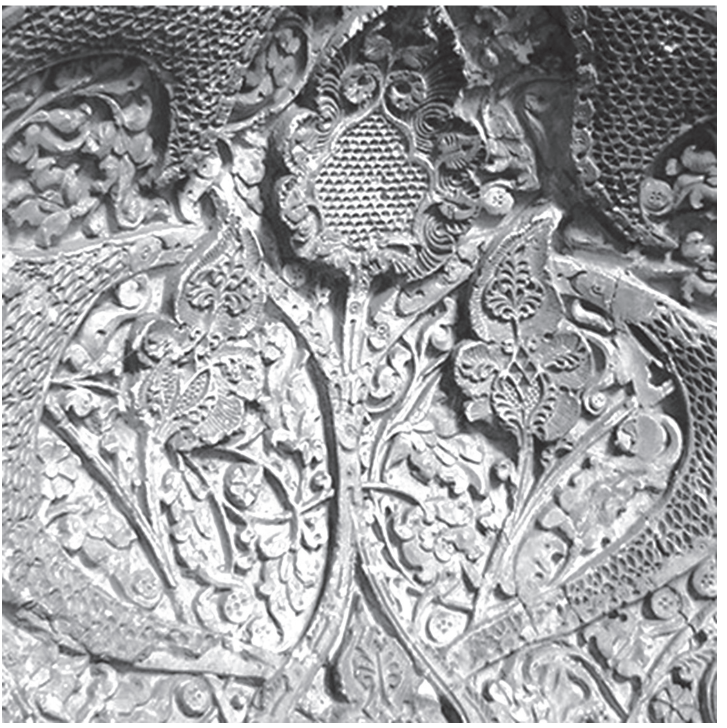
Les motifs du stuc à l'époque islamique

A l'exception des décors empruntés à l'époque sassanide qui se trouvent dans les palais des califes, des souverains et des courtisans, un grand nombre de motifs sont nés à l'époque islamique, dont des arabesques et des épigraphes coufiques. Comme nous l'avons mentionné, des arabesques s'enracinent dans l'art iranien préislamique. C'est cette abstention d'une création réaliste et naturaliste qui se trouve à l'origine de la naissance des motifs végétaux et géométriques stylisés entre IXe à Xe siècle. Ces dessins se répètent aussi bien dans la totalité de l'œuvre que dans ses détails. La collection du Metropolitan Museum of Art issue des fouilles archéologiques à Nishâpur, des

Les arabesques ornementant les mosquées iraniennes sont des lierres sassanides dont les petites feuilles apparaissent aussi au bout des écritures islamiques. Des stucs découverts à Nishâpur, au nord-est de l'Iran, donnent des informations précises sur la survie des principes picturaux sassanides, notamment des décors d'animaux, à l'époque islamique.



Stuc réticulé (*moshabak*)


Stuc au motif *moshadjar*

stucs de la Grande Mosquée d'Atigh à Shirâz, des ornements de la Grande Mosquée de Nâ'ïn ou encore le résultat des explorations archéologiques réalisées à Rey témoignent tous de la richesse de l'art du stuc entre les IXe et XIe siècles.

1-Motifs géométriques

Les motifs géométriques constituent une partie importante des productions artistiques des premiers siècles de l'hégire lunaire; ils comprenaient des dessins comme des étoiles croisées, des lignes directes, croix cassées, cercles, chaînes de perles, anneaux successifs, polygones, tuiles Girih, et tuiles trouées (*âjdeh kâri*)[2].

2-Arabesques

Inspirés des éléments de la nature comme les fleurs, buissons, feuillages, arbres, poiriers, grenadiers, etc., ces motifs sont tous stylisés, s'éloignant eux aussi d'une *création* réaliste. Des arabesques de l'époque islamique comprennent des motifs dont des têtes de dragon, des feuilles de vigne, des grappes de raisin, des feuilles de cirse, des feuillages d'arbres, des feuilles circulaires, des palmes, des vases, des buissons, des cônes de pin, des prunes, des grenades, etc.

3-Motifs animaliers et d'oiseaux

Ce groupe comprend des dessins comme des chevaux, dragons avec une queue-de-paon, canards, *Simorgh*, etc. Pourtant, dans les stucs réalisés à l'époque islamique, l'emploi de ces motifs d'animaux, d'oiseaux et de figures humaines diminue de plus en plus.

4-Épigraphes

À partir du Xe siècle, la calligraphie et les épigraphes, notamment en écriture coufique, deviennent une partie indissociable du stuc iranien. C'est effectivement l'attention privilégiée portée par l'islam à l'écriture qui conduit la calligraphie dans les ornements architecturaux. Les épigraphes en plâtre tendent à suivre l'évolution de la calligraphie des livres. De belles écritures comme le coufique floral (*mezhar*), le coufique triangulaire (*moshadjar*), le coufique rectangulaire (*bannâ'ï*), le coufique noueux (*mo'ghad)*, le *naskh*, le *thuluth*, ou encore le *nasta'liq* ornementent des épigraphes en plâtre dans les bâtiments islamiques.

5-Figures humaines

Ces figures se voient dans les scènes

représentant des cours royales, des princes, des courtisans, des aristocrates, des réceptions, des scènes de chasse, des guerres, etc.

Écoles du stuc dans l'architecture irano-islamique

1-L'École du Khorâssân

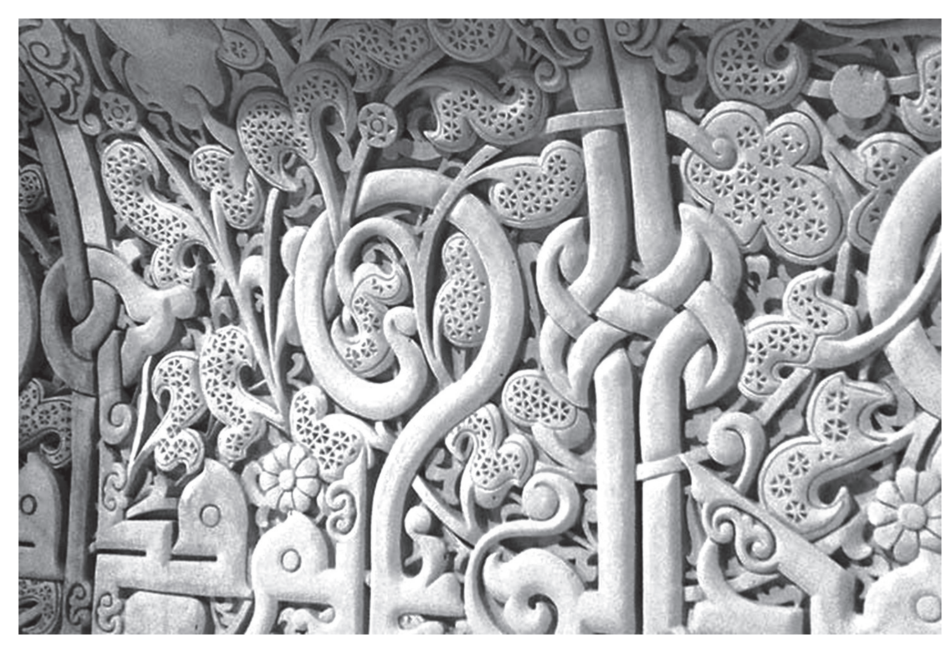
Apparue dans les premiers temps de l'Islam, cette école survit jusqu'à la moitié du IVe siècle de l'hégire (Xe siècle chrétien). Dans certaines régions, des artistes restent fidèles à ce style jusqu'au XIe siècle. Cette école règne donc sous les Abbassides, Samanides, Ghaznévides, Tahirides, et Saffarides.

Les œuvres réalisées à cette époque sont marquées par la simplicité. Le stuc de cette école se caractérise par un moindre relief, des motifs doux et des couleurs tendres qui apparaissent dans certains cas dans les motifs bicolores de *Shir-o-Shekari*. La Mosquée Târikhâneh de Dâmghân, au nord d l'Iran, la Grande Mosquée de Fahradj au centre d'Iran, et la Mosquée de Nishapur représentent des exemples parfaits des stucs créés à l'école du Khorâssân.

À partir du Xe siècle, la calligraphie et les épigraphes, notamment en écriture coufique, deviennent une partie indissociable du stuc iranien. C'est effectivement l'attention privilégiée portée par l'islam à l'écriture qui conduit la calligraphie dans les ornements architecturaux. Les épigraphes en plâtre tendent à suivre l'évolution de la calligraphie des livres.

2-L'École Râzi

Dominante entre les Xe et XIIIe siècles (jusqu'à l'invasion mongole), cette école est appelée par différents noms comme l'école des Bouyides, l'école des Ziyârides, l'école seldjoukide, l'école des Atabegs et

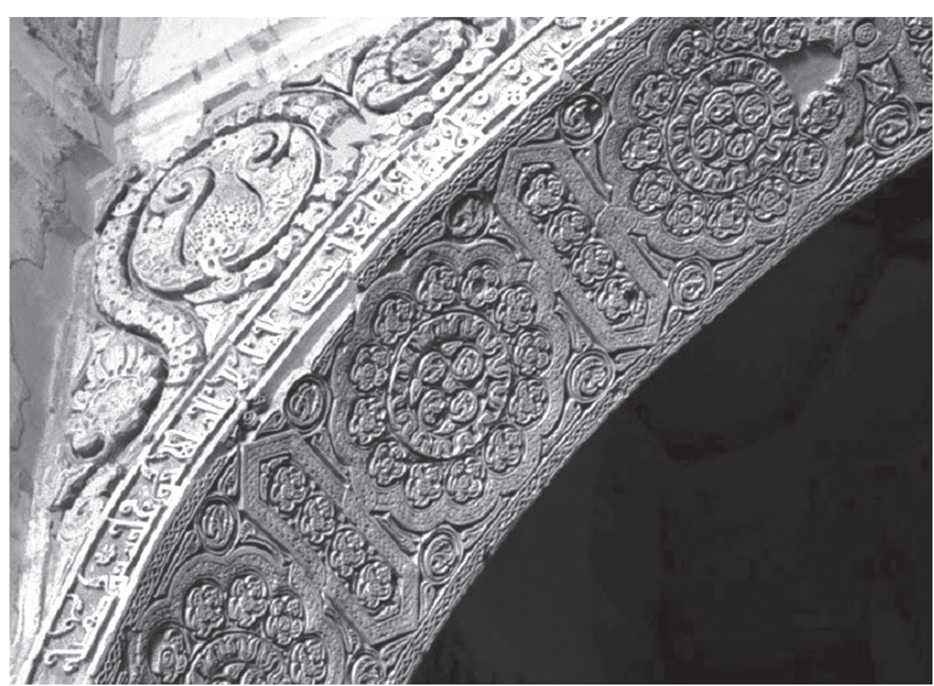


Décoration en stuc de la Grande Mosquée de Tabriz


Dôme de Soltaniyeh, motifs en forme de briques

l'école des Khwarezmchahs. Elle donne la priorité aux bas-reliefs et aux stucs saillants. Au début, les motifs employés dans cette école semblent très simples et répétitifs, mais au XII[e] siècle paraissent des stucs opulents caractérisés par des motifs et décors divers. C'est à ce moment-là que l'épigraphie commence à occuper une place croissante dans les décorations en plâtre. Les ornements en stuc à cette période comprennent plutôt des motifs géométriques, floraux, stylisés, animaliers ainsi que des arabesques, épigraphes, et figures humaines. Ces motifs sont placés sur un support coloré la plupart du temps en bleu outre-mer, bleu turquoise, jaune, rouge ou brun. Au X[e] siècle, l'application de la technique dite de *âjdeh kâri* sur les décors en plâtre devient de plus en plus courante. Cette technique évoluera aux époques suivantes. L'*âjdeh kâri* donne naissance aux motifs géométriques comme les hexagones, losanges, triangles, et polygones.

Certains ornements de la Grande Mosquée de Nâ'ïn et des stucs découverts à Nishâpur comprennent


Motifs décoratifs de la Grande Mosquée de Nâ'ïn



Stucs de la Grande Mosquée de Bastâm dans la province de Semnân

des motifs répétitifs, ce qui induit une moindre diversité ou complexité des formes malgré leur opulence. Néanmoins, des stucs du mihrab de l'École-Mosquée Heydariyeh à Qazvin réalisés durant les dernières années de cette période offrent une grande diversité de motifs et d'épigraphes.

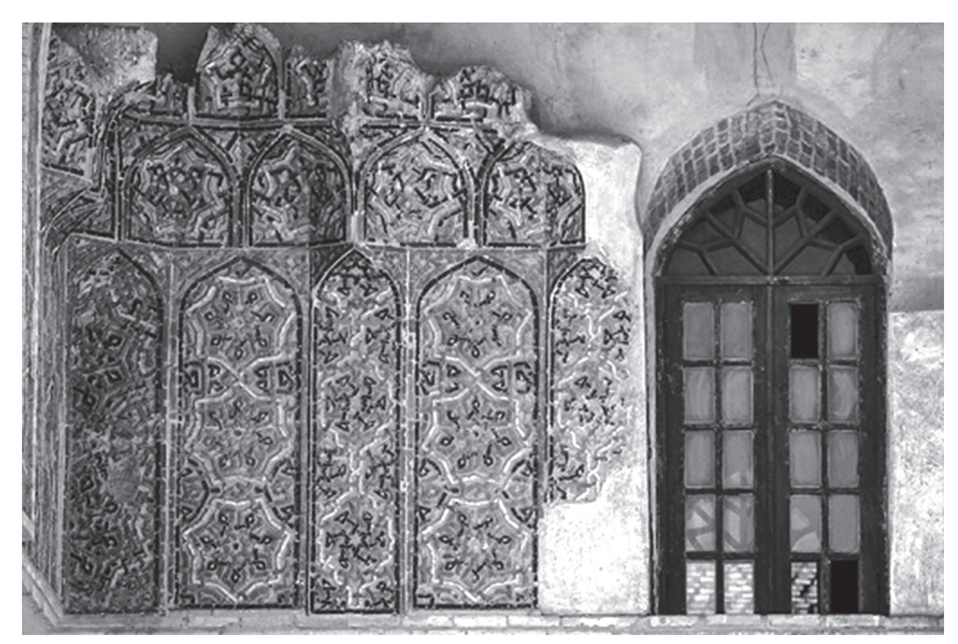
Durant les dernières années du XIIe siècle, des stucateurs parviennent, grâce aux développements techniques, à inventer des stucs complexes en plusieurs couches ainsi que des stucs creux. Ces innovations architecturales se voient dans les décors du mihrab de la Grande Mosquée d'Ashtardjân au sud-ouest d'Ispahan, au mausolée de Pir Bakrân près de la ville d'Ispahan, dans le mihrab du mausolée de Pir Hamzah à Abarkouh dans la province de Yazd, dans le mihrab de la Grande Mosquée de Neyriz dans la province du Fârs, dans les Grandes Mosquées des villes d'Ardestân et de Zavâreh dans la province d'Ispahan, ou encore à l'école Heydariyeh à Qazvin et dans le Dôme des alawites à Hamedân.

3-L'École azérie

Cette école voit le jour après l'invasion mongole et survit jusqu'au XVIe siècle, c'est-à-dire jusqu'au début de la dynastie safavide. Des œuvres réalisées à cette époque se caractérisent par des bas-reliefs et des stucs creusés avec des motifs très fins. Aussi, les épigraphes occupent une place importante dans cette école. C'est au cœur de l'École azérie que naît et se développe l'écriture double rassemblant les écritures coufique et thuluth, ce qui témoigne de la grande dextérité des artisans de l'époque.

Dans les Écoles du Khorâssan et de Râzi, le plâtre était notamment employé

C'est au cœur de l'École azérie que naît et se développe l'écriture double rassemblant les écritures coufique et thuluth, ce qui témoigne de la grande dextérité des artisans de l'époque.


Mosquée de Varâmin, ornements en plâtre colorés de l'époque ilkhanide

pour enduire la partie intérieure des bâtiments. C'est dans l'École azérie que l'emploi de ce type d'enduit atteint son apogée, et cela à l'époque ilkhanide. Dans certains bâtiments de cette époque, tout espace intérieur est couvert d'une couche de plâtre blanc alors que dans certains d'autres, ce sont seulement certaines parties qui sont blanchies.

Selon Arthur Upham Pope, le XIVe siècle (l'Empire ilkhanide) est l'âge du plâtre ou le siècle du stuc, du fait de son omniprésence dans les vestiges de cette époque. Des mosquées, des écoles et des mausolées construits sous les Ilkhanides sont habilement décorés d'œuvres en plâtre. Ispahan accueille les meilleurs stucs réalisés à cette époque.

Tout au long de cette période, l'*âjdeh kâri* est l'une des techniques les plus utilisées. À l'exception des motifs ornementaux récurrents dans l'École Râzi, l'École azérie met en œuvre une technique du stuc intitulée «*le faux appareil*». Afin d'appliquer cette technique, il faut tout d'abord revêtir des murs en brique, pas très bien enduits, d'une couche de plâtre. C'est sur cette couche que des artisans dessinent des motifs en forme de briques. Le Dôme de Soltaniyeh dans la province de Zandjan est un bel exemple de ce type d'ornementation.

Parmi les œuvres les plus remarquables de l'École azérie, citons le mihrab d'Oljeitu datant de 1310 et situé dans la Grande Mosquée d'Ispahan; les stucs de la Grande Mosquée de Bastâm dans la province de Semnan; les ornements du mausolée de Bayazid Bastami à Bastâm, et les stucs du mausolée de Pir Bakrân. Il faut ajouter que malgré la construction du mihrab d'Oljeitu et du mausolée de Pir Bakrân sous le règne du même souverain ilkhanide ainsi que la soumission de ces deux œuvres architecturales aux principes de l'École azérie, nous remarquons une différence notable entre ces deux bâtiments: le premier procure un sentiment de froideur et de luxe, alors que le deuxième

présente une construction toute simple engendrant un sentiment de pureté lié à la foi religieuse.

4-L'École d'Ispahan

Née sous les Qara Qoyunlu peu avant les Safavides, l'École d'Ispahan domine l'art du stuc iranien jusqu'à la fin de l'époque qâdjâre. Elle est aussi appelée l'École safavide, l'École afsharide, l'École zand, ou l'École des Qâjdârs. Malgré la récurrence des autres ornements architecturaux comme les carreaux à sept couleurs, la mosaïque en carreaux et la mosaïque en miroirs, le stuc garde son statut privilégié dans la décoration intérieure. À l'époque safavide, les décors en plâtre s'adjoignent aux autres arts pour ornementer des palais royaux, des maisons de vizirs et de nobles, des écoles, des mosquées, et des mausolées.

C'est l'École d'Ispahan qui favorise le développement de l'emploi des muqarnas et des mosaïques en plâtre qui se voient notamment dans les bâtiments, dont la partie intérieure du dôme et le mihrab de la Grande mosquée de Sâveh dans la province Markazi. C'est aussi à cette période qu'apparaissent des stucs concaves construits sous forme de verres, pichets, instruments de musique sur les murs intérieurs des bâtiments. Ce type d'ornementation peut être admiré dans le palais d'Ali Qapou à Ispahan, ainsi que dans le Mausolée de Sheikh Safi al-din Ardabili à Ardabil. Des stucs de ces édifices sont ornés de belles couleurs vives.

Le statut de la couleur dans le stuc irano-islamique

Aux fils des siècles, la couleur a joué un rôle indéniable dans la réalisation des œuvres en plâtre dans l'architecture islamique. Comme le montrent les douilles archéologiques, dès les premiers siècles de l'ère islamique, des stucateurs musulmans s'occupaient de la peinture des motifs stuqués : stucs de la Grande Mosquée de Fahradj peints en ocre ou encore ceux découverts à Nishapur de différentes couleurs. Aux XIe et XIIe siècles, l'arrière-plan des motifs et des épigraphes est notamment peint en bleu outre-mer et en bleu turquoise. À partir de l'époque des Ilkhanides, la coloration des ornements en plâtre devient de plus en plus courante, et des artisans se mettent à dessiner soit des motifs géométriques, des arabesques, ou des épigraphes sur les surfaces plates en plâtre.■

Née sous les Qara Qoyunlu peu avant les Safavides, l'École d'Ispahan domine l'art du stuc iranien jusqu'à la fin de l'époque qâdjâre. Elle est aussi appelée l'École safavide, l'École afsharide, l'École zand, ou l'École des Qâjdârs. Malgré la récurrence des autres ornements architecturaux comme les carreaux à sept couleurs, la mosaïque en carreaux et la mosaïque en miroirs, le stuc garde son statut privilégié dans la décoration intérieure.

---

* Sadjâdi, Ali, «Honâr-e gatchbori dar me'mâri-ye eslâmi-ye Iran» (L'art du stuc dans l'architecture irano-islamique), in *Asar*, Farvardin 1367 (mars-avril 1988), n° 25, pp. 194-214.

1. Afin de réaliser le stuc, il faut tout d'abord dessiner les motifs sur un papier, trouer les alentours avec une aiguille, coller le papier au mur, et taper sur les trous avec un sac plein de poudre de charbon. Au fur et à mesure que la poudre se dépose sur les trous, une copie des motifs apparaît sur le mur. Cette technique est appelée traçage (*garteh zani*, *gardeh guiri*, *gardeh bardari*) par des stucateurs. Le papier avec lequel cet ouvrage est réalisé s'appelle le papier de traçage (*kâghaz-e garteh guiri*).

2. *Âjdeh, Âdjdeh* ou *Âdjideh* signifie en persan «une chose sur laquelle il y a des traces d'aiguille». En architecture, il s'agit de trous aux formes géométriques gravés sur des motifs en stuc.

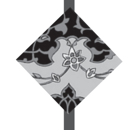
Le mihrab d'Ouldjaïtou
Un chef-d'œuvre de l'art du stuc ilkhanide

Babak Ershadi



Vue panoramique de la cour centrale de la Grande mosquée d'Ispahan.

La Grande mosquée d'Ispahan: mille ans d'architecture religieuse



Située dans le centre historique de la ville d'Ispahan, la Grande mosquée est considérée à juste titre comme une illustration éminente de l'évolution architecturale de la construction de mosquées en Iran sur une longue période de mille ans, du IX[e] siècle au XIX[e] siècle. D'après les recherches qui y ont été effectuées, la Grande mosquée d'Ispahan serait un prototype architectural important qui servit ultérieurement à la conception d'autres mosquées à travers l'Iran ainsi que l'Asie centrale.

Couvrant une superficie de 20 000 mètres carrés, cette mosquée est aussi l'un des premiers bâtiments de l'Iran à avoir adapté la configuration des palais sassanides, avec une cour à quatre iwans, à l'architecture religieuse islamique. Ses coupoles côtelées à deux coques représentent une innovation architecturale qui a inspiré les bâtisseurs dans toute la région. Le site présente également de remarquables motifs décoratifs représentatifs des développements stylistiques pendant plus d'un millier d'années.

La Grande mosquée (*Masjed-e Jâme'*, également appelée Atiq) fut fondée au VIII[e] siècle à Ispahan initialement par des membres de la tribu arabe de Banu Taym (originaire de la région de La Mecque) sous les Abbassides. La mosquée fut agrandie au fur et à mesure avec l'expansion de la ville tout au long des siècles suivants.

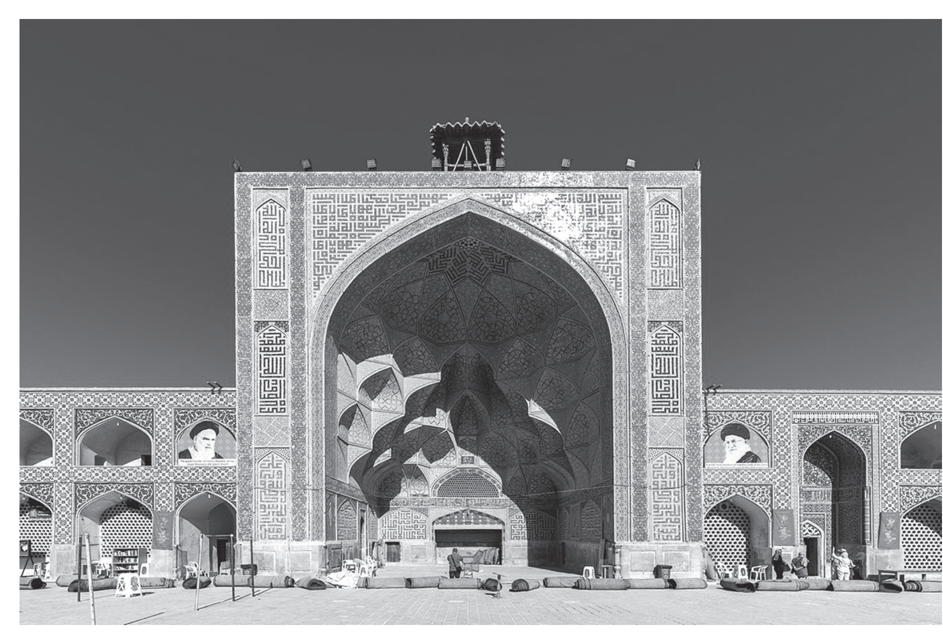
L'historien kurde de langue arabe Ibn al-Athir (1160-1233) a décrit l'ancien édifice de la Grande mosquée d'Ispahan dans son ouvrage *Al-Kâmil fi al-Târikh* (La Totalité de l'Histoire, 1231). Selon sa description, la mosquée était équipée d'une bibliothèque abritant des livres choisis par des

érudits, couvrant presque toutes les disciplines du savoir de l'époque et tous enregistrés dans un catalogue en trois volumes. Pas moins de cinq mille personnes se rassemblaient à la mosquée pour les prières quotidiennes. Des colonnes rondes en plâtre soutenaient le toit et le minaret du côté de la Qibla. Mais l'édifice qu'Ibn al-Athir décrit comme l'un des plus grands et des plus beaux de l'époque fut incendié en 1121, quelques décennies avant la naissance de l'historien kurde, dans un incendie volontaire qu'Ibn Athir attribua aux ismaéliens. La mosquée fut reconstruite aussitôt et redevint la mosquée la plus vénérée de la ville d'Ispahan jusqu'au XVIIe siècle, avant qu'une mosquée rivale ne fût bâtie sur ordre du monarque safavide Shâh Abbâs le Grand (1588-1629).

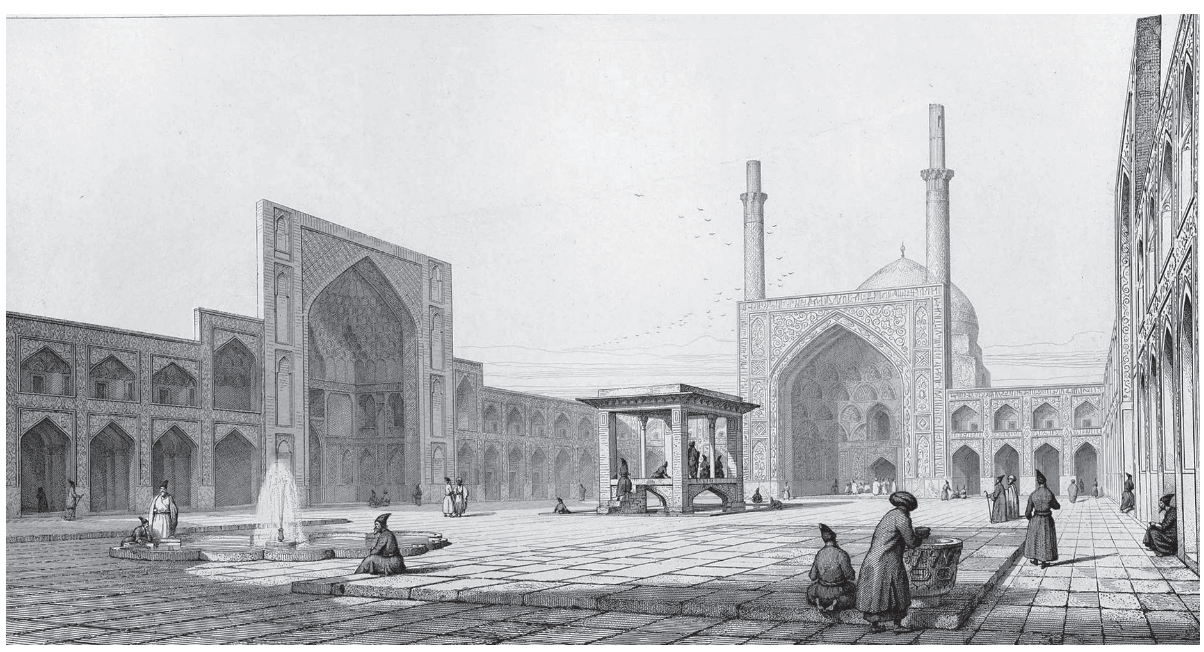
Étant la plus ancienne mosquée de la ville, son aura de sainteté rituelle inspira les habitants d'Ispahan, mais aussi les gouverneurs et les monarques qui lui consacrèrent des dotations généreuses et mobilisèrent des talents artistiques et techniques en vue de l'améliorer et de l'embellir. Ils laissèrent ainsi à la postérité l'empreinte du patronage et de l'appui individuel et collectif des fidèles.

Cette mosquée est aussi l'un des premiers bâtiments de l'Iran à avoir adapté la configuration des palais sassanides, avec une cour à quatre iwans, à l'architecture religieuse islamique. Ses coupoles côtelées à deux coques représentent une innovation architecturale qui a inspiré les bâtisseurs dans toute la région.

La quasi-totalité des tendances et des nouveautés architecturales et décoratives importantes de la période médiévale trouva leur expression monumentale dans cette belle mosquée d'Ispahan. En réalité, les méthodes de construction et de décoration employées dans cette mosquée sont si richement diversifiées, artistiquement si accomplies et si originales sur le plan



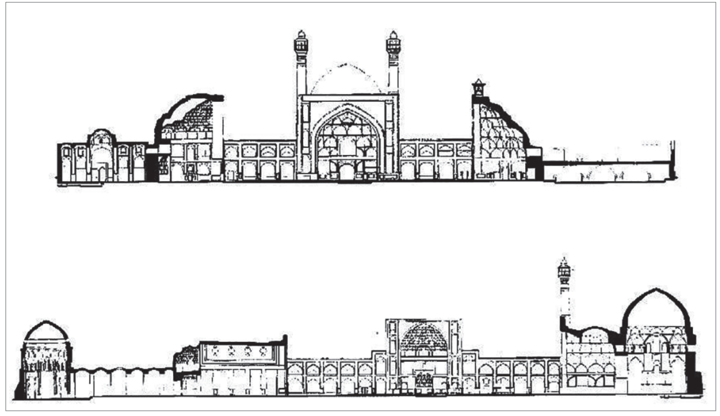
L'iwan de l'est de la Grande mosquée d'Ispahan



La Grande mosquée d'Ispahan desinée par l'architecte français Pascal Coste en 1867.

technologique que la Grande mosquée d'Ispahan a pu servir de modèle à l'architecture médiévale de la Perse pendant plusieurs siècles.

De plus, dans son évolution architecturale d'un plan arabe hypostyle à un plan de mosquée iranienne à quatre iwans organisés autour d'une cour centrale, la Grande mosquée d'Ispahan illustre l'évolution constante de l'architecture religieuse iranienne.



Profils de la Grande mosquée d'Ispahan

Le site de la Grande mosquée a joué un rôle important dans le paysage religieux d'Ispahan depuis au moins le VIII[e] siècle et peut-être même avant cette période, car des preuves archéologiques suggèrent que l'emplacement du mihrab principal et de sa chambre en forme de dôme (côté sud de la mosquée) est le même que celui de la salle principale d'un ancien temple du feu zoroastrien.

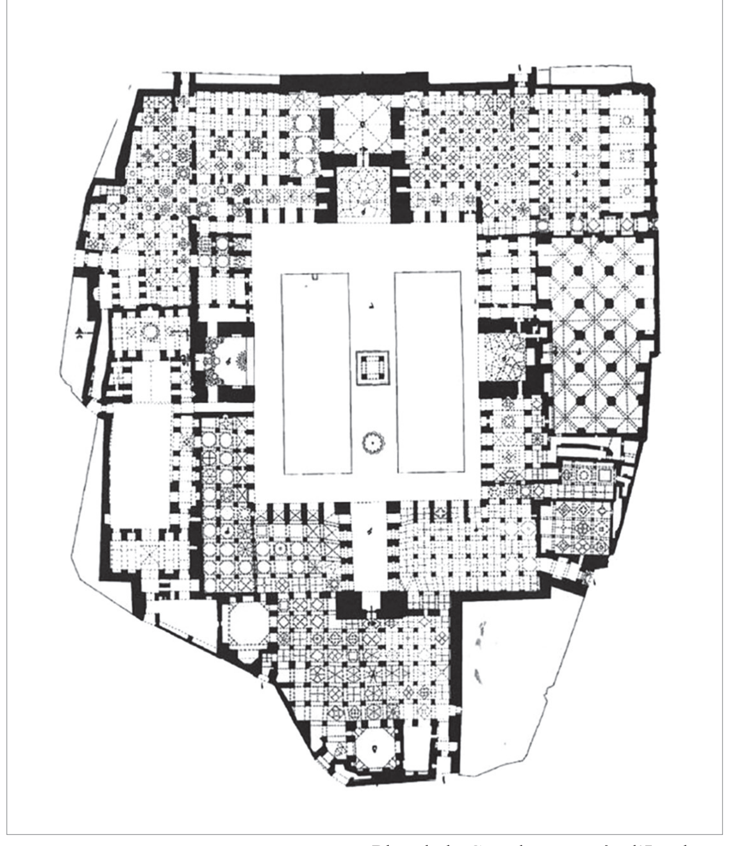
Des recherches menées dans les années 1960 et 1970 par une équipe italienne dirigée par Eugenio Galdieri (1925-2010), ont révélé certains paramètres et la configuration générale de la première mosquée de l'époque des Abbassides. Cette ancienne mosquée était un hypostyle, un type de mosquée classique arabe développé à partir du modèle de la mosquée du Prophète et perfectionné dans des structures califales monumentales telles que la Grande mosquée de Samara datant de 852.

Cette première mosquée aurait été rénovée au X[e] siècle, lorsque la

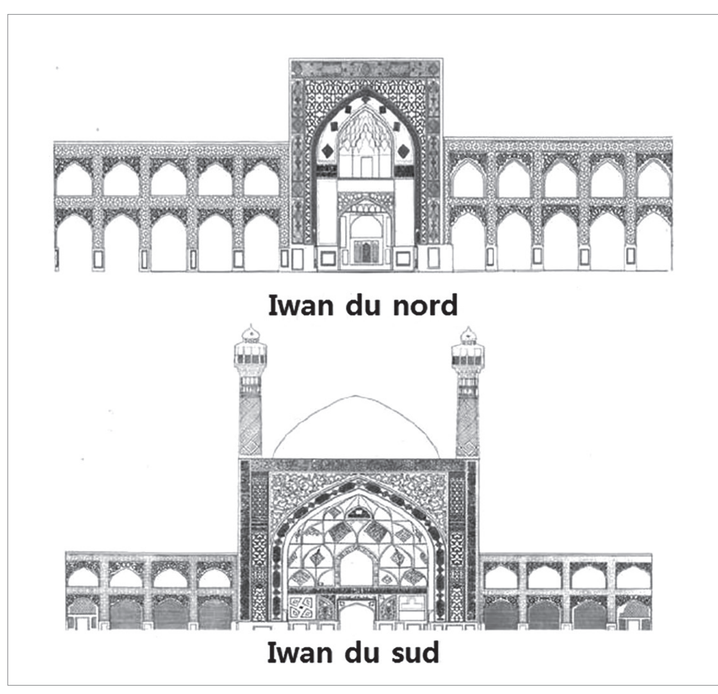


La Grande mosquée d'Ispahan photographiée en 1925.

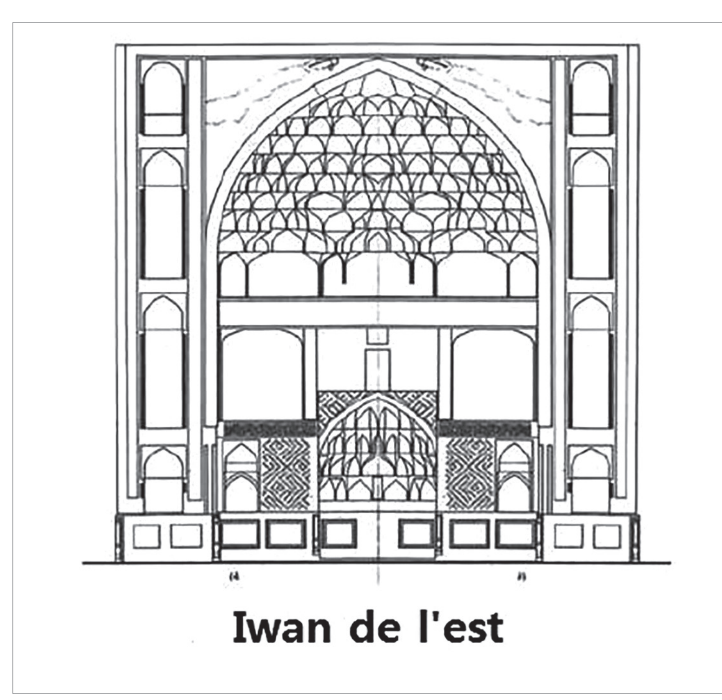
Le site de la Grande mosquée a joué un rôle important dans le paysage religieux d'Ispahan depuis au moins le VIIIe siècle et peut-être même avant cette période, car des preuves archéologiques suggèrent que l'emplacement du mihrab principal et de sa chambre en forme de dôme (côté sud de la mosquée) est le même que celui de la salle principale d'un ancien temple du feu zoroastrien.



Plan de la Grande mosquée d'Ispahan.



Les façades des iwans du nord et du sud



La façade de l'iwan de l'est.

puissante dynastie chiite des Bouyides (932-1055) fit d'Ispahan l'un de ses principaux centres de vie politique. Néanmoins, les experts savent encore très peu sur leurs interventions dans la mosquée.

La Grande mosquée d'Ispahan telle qu'elle est aujourd'hui est essentiellement une mosquée seldjoukide. L'Empire seldjoukide fut fondé en 1037. En 1051, les Seldjoukides transférèrent leur capitale de Ray (sud de Téhéran) à Ispahan. À partir de cette date, les Seldjoukides accordèrent une grande importance aux projets de nouvelles constructions de la Grande mosquée d'Ispahan et de la place principale de la ville (Meydân-e Atiq, littéralement «Vieille place») qui se situait à côté de la mosquée. Les travaux de la période seldjoukide firent subir à la mosquée une série de modifications architecturales radicales qui changèrent complètement le plan de base de l'édifice. La mosquée seldjoukide couvre près de 17 000 mètres carrés. La cour centrale a une superficie d'environ 2 500 mètres carrés, ce qui en fait l'une des plus grandes mosquées d'Iran.

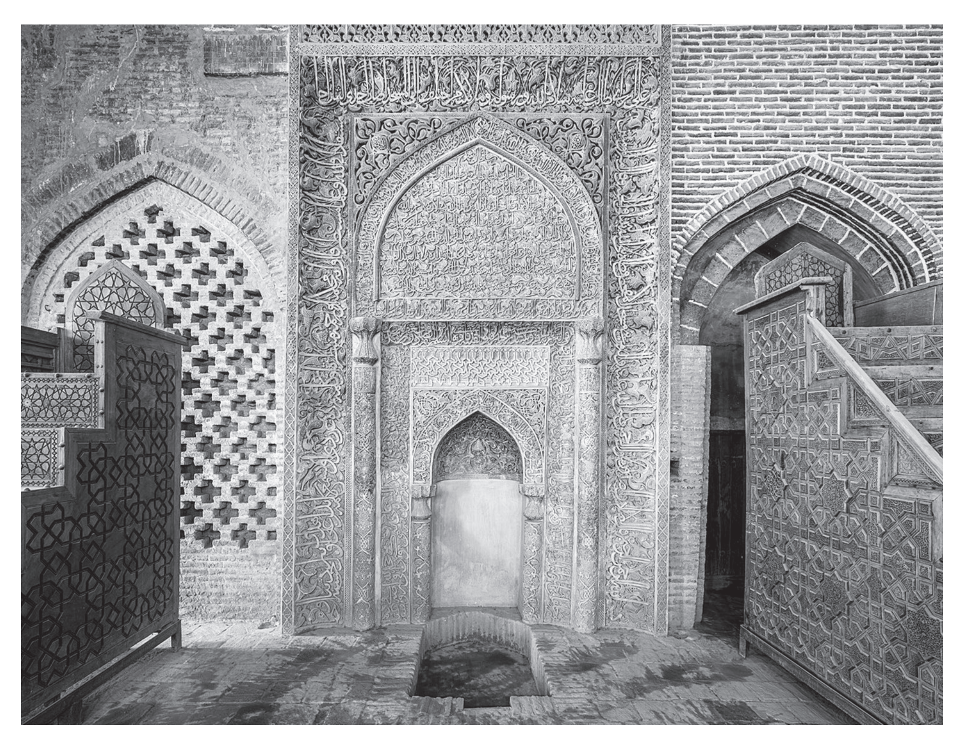
Les interventions des Seldjoukides semblent avoir commencé sérieusement avec l'ajout d'une salle devant le mihrab de l'ancienne mosquée abbasside entre 1072 et 1092 (aucune date précise ne l'indique sur les inscriptions de la mosquée) par le puissant vizir Nizâm al-Molk (1018-1092). Des preuves archéologiques suggèrent que cette structure pourrait avoir été conçue comme un remplacement autonome de l'idée originale du temple du feu zoroastrien préislamique. La partie sud de la mosquée où se trouve le grand dôme qui porte le nom de Nizâm al-Molk témoigne de l'ampleur impressionnante du bâtiment en briques, comme dans le reste de la mosquée. Ce dôme est construit en brique, le matériau de construction traditionnel des régions



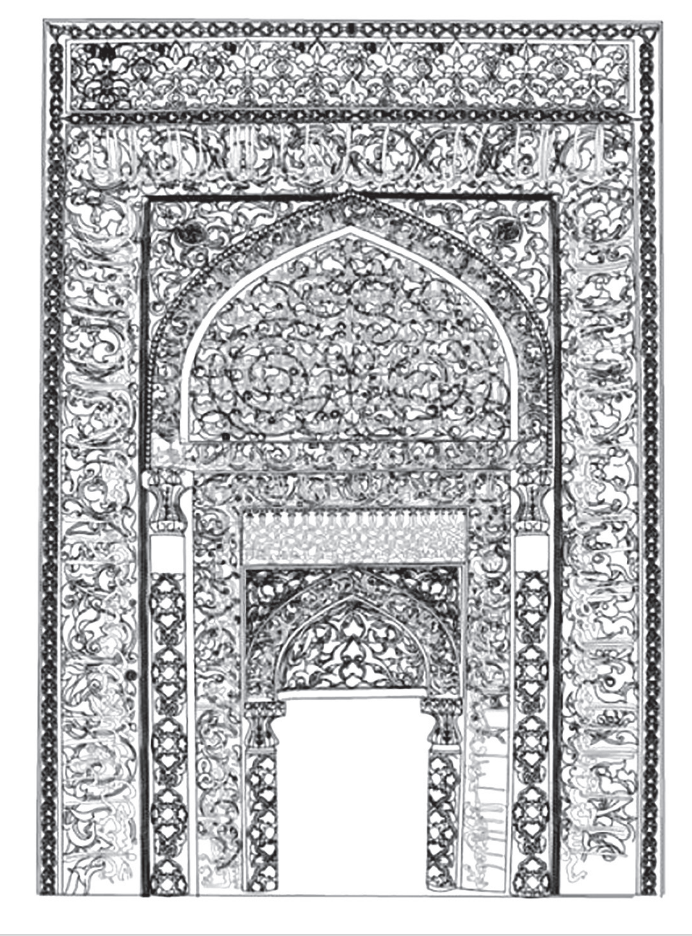
La façade de l'iwan de l'ouest.

centrales de la Perse.

De l'autre côté, au nord de la mosquée et à l'extérieur de l'ancienne mosquée abbasside, un rival et successeur de Nizâm al-Molk parraina la construction en 1093 du dôme du nord qui prit son nom: Tâj al-Molk Fârsi. Alors que le dôme sud de Nizâm al-Molk inspirait la crainte à cause de son échelle massive et de la lourdeur de ses formes, le dôme nord de Tâj al-Molk obtenait son impact par la légèreté et l'élégance dans la façon dont les formes sont décomposées en motifs géométriquement complexes. À cet égard, le dôme nord de la Grande mosquée d'Ispahan constitue l'un des exemples les plus brillants de ce



Le mihrab d'Ouldjaïtou.



Les schémas du mihrab d'Ouldjaïtou

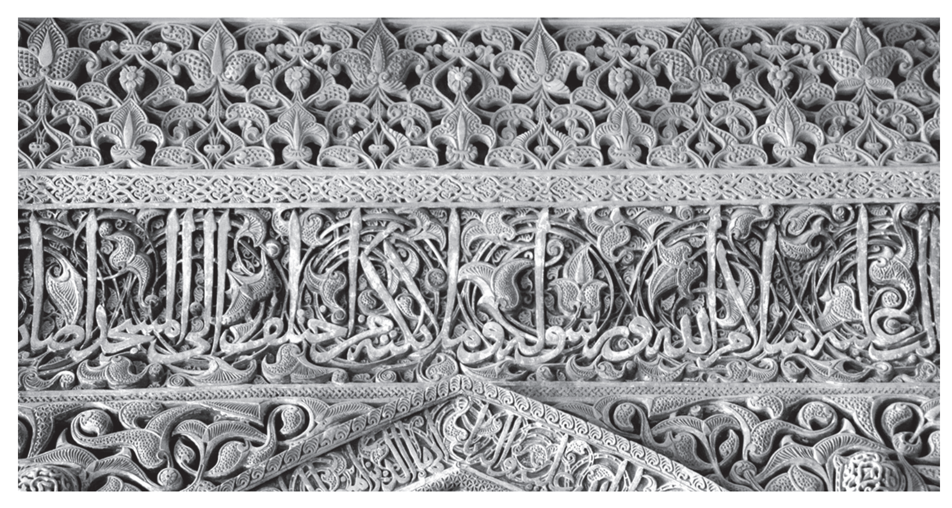
L'intervention architecturale suivante à l'époque des Seldjoukides concerna la structure même de la mosquée qui entraîna une transformation totale de l'hypostyle d'origine en un nouveau type de salle de prière. Au cours des années 1120, les piliers et les toits d'une grande partie du sanctuaire et l'arcade de la cour de la mosquée furent démontés et remplacés par des espaces voûtés à l'intérieur et quatre compositions des Pishtaqs donnant sur la cour.

Le pishtaq est un élément de l'architecture religieuse d'origine iranienne. Il s'agit d'un portail en forme d'arc qui fait saillie sur la façade où il se trouve. Il est parfois utilisé dans des réalisations architecturales dans le monde arabe, en particulier au sein des espaces à forte présence chiite, comme dans les villes saintes des chiites en Irak.

Dans la Grande mosquée d'Ispahan, les pishtaqs sont des ouvertures cintrées profondes encadrées de bandes rectangulaires ayant été placées au centre de chaque côté de la cour, à la fois en médiation de la marche rythmique des arcs plus petits le long de chaque côté et en accentuant chaque côté de la cour comme une façade intégrée. Ainsi, les façades à quatre iwans de la Grande qui peut être considéré comme une spécialité de l'architecture seldjoukide.



Le mihrab d'Ouldjaïtou, détail.



Le mihrab d'Ouldjaïtou, détail.

mosquée d'Ispahan redistribuent l'attention rituelle et visuelle sur la cour.

Contrairement à la séparation rigide du sanctuaire couvert et de la cour ouverte dans une mosquée hypostyle, l'exécution magistrale du plan à quatre iwans de la Grande mosquée d'Ispahan (qui n'est pas le premier en Perse, mais le plus accompli) et son utilisation des iwans en tant qu'intermédiaire entre les espaces intérieurs et extérieurs de la mosquée ont résolu la contradiction architecturale fondamentale du double concept intérieur/extérieur par une solution très différente par rapport au modèle architectural de l'espace arabo-méditerranéen.

Dans l'histoire de l'architecture iranienne en général et dans l'histoire des monuments d'Ispahan en particulier, la centralité de la Grande mosquée est illustrée par le fait que les souverains et les mécènes successifs laissèrent leur empreinte sur cette mosquée au cours des siècles. La forme irrégulière du plan de la mosquée est l'un des signes de ces interventions successives. Ainsi, la Grande mosquée d'Ispahan semble s'être développée de manière plus ou moins organique autour de ses parties constitutives et au sein du tissu de la

Dans la Grande mosquée d'Ispahan, les pishtaqs sont des ouvertures cintrées profondes encadrées de bandes rectangulaires ayant été placées au centre de chaque côté de la cour, à la fois en médiation de la marche rythmique des arcs plus petits le long de chaque côté et en accentuant chaque côté de la cour comme une façade intégrée. Ainsi, les façades à quatre iwans de la Grande mosquée d'Ispahan redistribuent l'attention rituelle et visuelle sur la cour.



Détails des ornements en stuc

ville. La Grande mosquée d'Ispahan a été inscrite sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO en 2012.

Le mihrab d'Oldjaïtou

Le huitième ilkhan de Perse, Ouldjaïtou, un descendant de Gengis Khan, régna sur la Perse de 1304 à 1316. Pendant son règne, la zone qui se trouvait derrière l'iwan occidental de la Grande mosquée d'Ispahan fut transformée en salle de prière du côté de la Qibla. Sur le mur du côté de la Qibla, un superbe mihrab en stuc fut placé. Le mihrab qui porte le nom

Le mihrab d'Ouldjaïtou est à juste titre célèbre pour sa composition complexe et son exécution magistrale en stuc. Il est orné de bandes de calligraphie en stuc tridimensionnelles en écriture Thuluth qui sont fixées contre une volute foliée complexe et entourées de bordures de vignes torsadées et d'un panneau présentant des fleurs de lotus mentionnant les noms des douze Imâms chiites, sans doute une référence à la conversion d'Ouldjaïtou au chiisme duodécimain.

d'Ouldjaïtou est daté de 1310. Outre la date, les inscriptions de ce mihrab portent le nom d'un vizir d'Ouldjaïtou, Mohammad Sâvi, en tant que directeur des travaux et le nom d'un dénommé Badr en tant que maître calligraphe. Le mihrab d'Ouldjaïtou est à juste titre célèbre pour sa composition complexe et son exécution magistrale en stuc.

Il est orné de bandes de calligraphie en stuc tridimensionnelles en écriture Thuluth qui sont fixées contre une volute foliée complexe et entourées de bordures de vignes torsadées et d'un panneau présentant des fleurs de lotus mentionnant les noms des douze Imâms chiites, sans doute une référence à la conversion d'Ouldjaïtou au chiisme duodécimain. La teneur chiite des inscriptions est également évidente dans l'inclusion d'un hadith attribué au premier Imâm Ali ibn Abi Ṭaleb, déclarant que quiconque fréquente une mosquée en recevra huit bénédictions.

La salle de prière d'Ouldjaïtou se situe dans la partie nord de l'iwan occidental de la Grande mosquée



Détail des ornements de la bordure extérieure du mihrab.

d'Ispahan. Le célèbre mihrab qui porte le nom du souverain mongol est placé sur le mur central de cette salle de prière du côté de la Qibla. La salle de prière est longue de 20 mètres et large de 10 mètres.



Le mihrab d'Ouldjaïtou

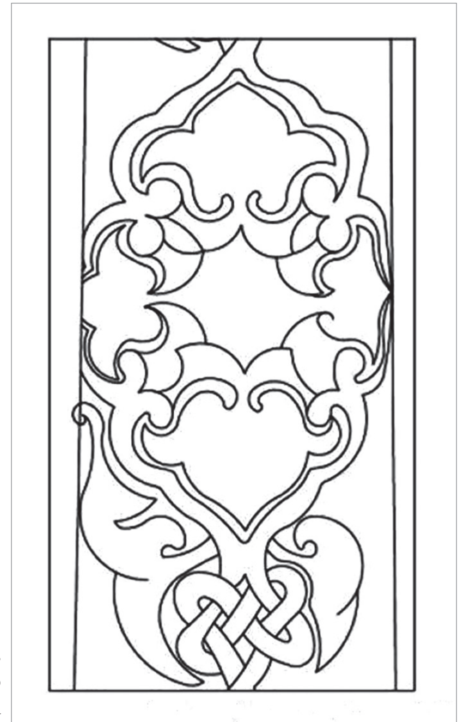
La structure géométrique du mihrab d'Ouldjaïtou constitue sans doute un bon exemple de ce que l'on appelle l'adoption harmonieuse du nombre d'or en architecture. Le mihrab est haut de 5,60 mètres et large de 3,30 mètres. Il est décoré de somptueux ornements en stuc très originaux qui semblent être particulièrement différents des stucs réalisés en Iran jusqu'au début du XIVe siècle.

En effet, l'art du stuc en Iran connut un changement remarquable sous la dynastie mongole des Ilkhanides. Les travaux en stuc devinrent très complexes par rapport à ce qui était en vogue sous les Seldjoukides. Le mihrab de la Grande mosquée d'Oroumiyeh, celui de la Grande mosquée de Varamin ainsi que celui de la mosquée Heydariyeh à Qazvin sont des exemples de décoration en stuc de l'époque ilkhanide. Le mihrab d'Ouldjaïtou de la Grande mosquée d'Ispahan est sans doute la meilleure représentation de cette évolution artistique.

Ces travaux en stuc sont des formes géométriques stylisées appelées eslimi, c'est-à-dire des motifs ornementaux composés de rinceaux végétaux pouvant former des entrelacs selon des proportions géométriques régulières.

Le mihrab d'Ouldjaïtou est une collection d'innombrables formes et motifs géométriques et végétaux ainsi que des formes calligraphiques de différents styles d'écritures islamiques.

Tout autour des calligraphies en écriture Thuluth et kufique, la quasi-totalité de la surface du mihrab est couverte de travaux en stuc. Au total, les experts y ont identifié 81 motifs végétaux ou abstraits. En ce qui concerne la composition générale des calligraphies et des motifs décoratifs, il faut souligner que la priorité semble avoir été donnée aux inscriptions calligraphiées. Les espaces laissés parmi les écritures ont été remplis par des motifs décoratifs qui correspondent chacun à son espace spécifique. Autrement dit, il n'existe pas un plan



Détail des ornements des colonnes du mihrab d'Ouldjaïtou

unique et régulier pour les ornements eslimi de l'ensemble du mihrab. Malgré cette irrégularité dans les détails, ces motifs décoratifs asymétriques créent une harmonie admirable avec la forme des textes des inscriptions, eux aussi en stuc. Les études menées sur les ornements indiquent que 85% d'entre eux sont asymétriques par rapport à l'axe vertical du mihrab, tandis que seuls 15% des ornements obéissent à

L'art du stuc en Iran connut un changement remarquable sous la dynastie mongole des Ilkhanides. Les travaux en stuc devinrent très complexes par rapport à ce qui était en vogue sous les Seldjoukides. Le mihrab de la Grande mosquée d'Oroumiyeh, celui de la Grande mosquée de Varamin ainsi que celui de la mosquée Heydariyeh à Qazvin sont des exemples de décoration en stuc de l'époque ilkhanide. Le mihrab d'Ouldjaïtou de la Grande mosquée d'Ispahan est sans doute la meilleure représentation de cette évolution artistique.



Exemples des motifs de stuc du mihrab d'Ouldjaïtou.

une asymétrie parfaite par rapport à cet axe.

Cette irrégularité s'explique par l'asymétrie intrinsèque et inévitable des textes calligraphiés dans les inscriptions du mihrab d'Ouldjaïtou. Cela étant dit, si les artistes voulaient obtenir un taux plus élevé d'asymétrie dans le plan général du mihrab, ils auraient dû probablement y laisser des espaces vides et non décorés. Cette irrégularité a été pourtant compensée par une harmonie générale dans l'ensemble de l'œuvre en donnant la priorité aux écritures.

Il n'y a, parmi les motifs décoratifs, aucune forme à lignes droites, mais pour étudier ces motifs, les experts attribuent à chacun une forme géométrique afin de classifier ensuite son obliquité, c'est-à-dire sa disposition par rapport à la ligne d'horizon.

Les études menées sur les motifs décoratifs montrent que 28% des motifs sont classifiés comme rectangles horizontaux, 22% comme cercles, 21% comme polygones à cinq sommets, 15% comme rectangles verticaux, 7% comme formes étoilées, 6% comme carrés, 1% comme formes solaires.■

Ouldjaïtou, huitième ilkhan de Perse

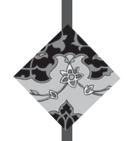
Ouldjaïtou, connu aussi sous son nom persan de Mohammad Khodabandeh, fut le huitième ilkhan de Perse de 1304 à 1316. Ouldjaïjou est le fils d'Arghoun, quatrième souverain de la dynastie mongole des Ilkhanides, adepte du bouddhisme. Sa mère, Ourouk Khatoun était une princesse mongole de confession chrétienne nestorienne. À sa naissance, sa mère le fit baptiser sous le nom de Nikolya (Nicolas) en honneur de Nicolas IV, pape de l'Église catholique de 1288 à 1292. Quand il était jeune, il se convertit au bouddhisme. Après la conversion de son frère aîné Ghazan Khân, septième souverain ilkhanide à l'islam sunnite en 1295, Ouldjaïtou se convertit au sunnisme hanafite.

Un an après son intronisation, Ouldjaïtou invita le célèbre théologien chiite Allâmeh al-Hilli (1250-1325) à sa cour. Ouldjaïtou qui se serait initié au chiisme, d'après certaines sources sous l'influence de son épouse, finit par se convertir au chiisme duodécimain après plusieurs rencontres avec le grand théologien al-Hilli. À l'instar de son frère et prédécesseur Ghazan Khân qui avait fait du sunnisme la religion d'État des Ilkhanides, Ouldjaïtou fit du chiisme duodécimain la religion officielle de l'Ilkhanat de Perse.

Le nom d'Ouldjaïtou est resté dans l'histoire universelle de l'architecture pour le magnifique mausolée qu'il se fit construire. Ainsi, le mausolée d'Oldjaïtou fut construit entre 1302 et 1312 dans la ville de Soltaniyeh, capitale des Ilkhanides. Situé dans la province de Zandjân, à quelque 240 km de Téhéran dans le nord-ouest de l'Iran, Soltaniyeh est l'un des exemples les plus saisissants de réalisations architecturales perses et un monument clé dans le développement de l'architecture iranienne et islamique. Cet édifice de forme octogonale est surmonté d'une coupole majestueuse d'une hauteur de 50 m, recouverte de carreaux de faïence turquoise et entourée de huit minarets à la silhouette élancée. Cette structure constitue le plus ancien exemple existant de coupole double en Iran. La décoration de l'intérieur du mausolée est également admirable, et des spécialistes tels que l'historien américain de l'art iranien Arthur Upham Pope (1881-1969) ont qualifié ce bâtiment de «précurseur du Taj Mahal».

Le logo de l'Université de Téhéran inspiré de l'art du stuc sassanide

Saeid Khânâbâdi



Certains reprochent à nos historiens d'être rétrogrades et de rester bloqués dans le passé. Certains accusent les amoureux du passé glorieux de la Perse d'être affectés par une maladie de l'idéalisation mélancolique d'un temps révolu. D'autres critiquent également les passionnés de l'Histoire de l'Iran d'être les enfants des siècles oubliés, des siècles de silence, des siècles qui, selon eux, apportent peu pour aujourd'hui ou demain. Mais parmi les experts du patrimoine perse, il y a de grands hommes qui ont essayé et essaient toujours de nous rapporter à nous, les générations actuelles, des messages de fierté et de sagesse de nos chers ancêtres. Le présent article aborde l'histoire du logotype de l'université de Téhéran dessiné par l'artiste et archéologue Mohsen Moghaddam (1900-1987) et inspiré d'un exemple de l'art du stuc de l'époque sassanide (224-651)[1]. Celui-ci a pu redonner vie au message oublié d'un artisan inconnu de l'art du stuc qui, à un moment inconnu d'un jour inconnu, a mobilisé son talent pour créer une œuvre d'art en stuc. Après plus de quinze siècles, le message caché dans une plaque en plâtre décorée par cet artisan inconnu a été transposé pour figurer dans le logo de la première université moderne d'Iran, en vue d'inviter les étudiants de notre époque à suivre le long chemin de la tradition scientifique des Iraniens qui, selon un hadith du Prophète de l'islam, n'hésitent pas à monter jusqu'aux Pléiades pour étancher leur soif de savoir.

Lors de sa fondation en 1934, l'université de Téhéran lance un appel à contribution pour créer son logotype. Puisqu'il s'agissait de la première université moderne de l'Iran - ou « l'université mère » de tout le pays -, la conception du logo de l'Université de Téhéran était un sujet d'une grande importance et devait refléter l'esprit scientifique de la nation iranienne. Bien que plusieurs maîtres en graphisme et en peinture aient participé à la compétition, la direction de l'Université choisit un dessin proposé par un professeur d'archéologie qui était en même temps le cofondateur de la Faculté des beaux-arts.

L'Iran est un ancien foyer des sciences. Si l'université de Téhéran peut être considérée comme le premier établissement universitaire du pays, c'est dans le sens moderne du terme, car dans l'antiquité, l'Iran était déjà le berceau de grands et prestigieux centres scientifiques. L'Académie de Gondishâpour, au sud-ouest de l'Iran, au bord du fleuve Karoun, était l'un de ces centres scientifiques les plus réputés de son époque. C'est peut-être pour cette raison et pour mettre l'accent sur la longue histoire des recherches scientifiques en Iran que M. Moghaddam s'est inspiré d'un travail de stuc de l'Antiquité.

Le musée Bergame de Berlin conserve un chef-d'œuvre de l'art du stuc qui date de l'époque sassanide. Cette plaque en plâtre découverte à Ctésiphon, ancienne capitale de la Perse, est un fragment des décorations murales d'un palais sassanide. De volumineux travaux de stuc constituent l'une des caractéristiques des ornements des palais sassanides. Les exemples similaires au dessin de cette plaque ont été découverts à Dâmghân, dans la province de Semnân. Le logo de l'université de Téhéran s'inspire de cette plaque décorative en plâtre d'un palais sassanide, figurant deux ailes encadrées dans un cercle constitué de points ronds. Au-dessus de ces deux ailes, se trouvent des mots en écriture Pahlavi, langue officielle de l'Iran sassanide.

Le motif de l'encadrement par les points ronds existait déjà sur les pièces de monnaie de l'ère achéménide (550-330 av. J.-C.). La figure de deux ailes existait également dans les palais égyptiens et mésopotamiens. Les artistes achéménides utilisaient le motif du cercle entouré par deux ailes dans la décoration des palais de Persépolis, mais ils ajoutaient des éléments aryens à ce modèle de base pour créer ce que les Iraniens de nos jours connaissent sous le nom de «Fravahar». Mais dans son livre intitulé *L'Étude sur un symbole*

achéménide, le professeur Alirezâ Shâpour Shâhbâzi (1942-2006) brise ces clichés en affirmant que le motif de l'homme perse doté de deux ailes a été l'objet d'une appropriation tardive par les zoroastriens pour représenter l'ange avestique Fravahar. Sinon, en principe et à l'origine, ce motif ne présentait pas d'identité mazdéenne chez les Achéménides. Cette théorie de Shâpour Shâhbâzi paraît légitime, car les grands rois de Persépolis n'étaient pas de confession zoroastrienne.

Les deux ailes figurant sur la plaque du musée de Bergame ressemblent aux ailes d'aigle déjà utilisées dans les tampons et drapeaux de l'Iran antique. Le plus célèbre exemple est un élément dans la célèbre série des argiles bleues conservées au Musée national d'Iran. Cette tablette représente un aigle encadré dans un carré. Certains experts considèrent cette plaque comme un exemple du drapeau achéménide. Mais en réalité, cela n'est qu'une hypothèse qui a besoin d'être attestée et soutenue par davantage de preuves. À noter que cette collection a été fabriquée initialement en Égypte conquise par les Perses et a été offerte à la cour achéménide. La taille minuscule des éléments de cette collection atteste plutôt d'un usage décoratif de ces objets, et non pas une représentation d'emblèmes étatiques.

En tout état de cause, le motif des deux ailes dans les iconographies de la Perse antique est un élément omniprésent. Dans la plaque en plâtre du musée de Pergame, ses deux ailes prennent une forme plus dynamique, en donnant une impression d'envol. Dans le modèle achéménide du motif des deux ailes à Persépolis, les ailes ont plutôt une forme figée et statique, comme si l'aigle royal s'était déjà hissé à son altitude maximale et glissait aisément dans le ciel de la souveraineté. Mais le modèle sassanide représenté dans ce travail de stuc exprime plus de dynamisme et d'énergie. L'aigle

Lors de sa fondation en 1934, l'université de Téhéran lance un appel à contribution pour créer son logotype. Puisqu'il s'agissait de la première université moderne de l'Iran - ou « l'université mère » de tout le pays -, la conception du logo de l'Université de Téhéran était un sujet d'une grande importance et devait refléter l'esprit scientifique de la nation iranienne.





Le logo de l'Université de Téhéran inspiré de l'art du stuc sassanide

du pouvoir est en action, il s'agite, il s'envole. Il est mu par le désir de s'élever à la grandeur de l'Empire des Achéménides, ou même d'aller au-delà de la grandeur de son époque. L'aigle sassanide est ambitieux. Les deux ailes du logo de l'université de Téhéran symbolisent aussi le désir de l'Iran contemporain de s'envoler et de s'affirmer dans le monde de la science. Le logo de l'université de Téhéran fait penser à l'essor scientifique de Gondishâpour et suggère l'envol dans le firmament du développement. Il invite la communauté académique du pays à une ascension. Par ce logo, Téhéran se connecte à Ctésiphon et à Persépolis

Au-dessus des deux ailes se trouve une inscription en langue pahlavi. Le même style est utilisé pour écrire le nom de l'université. L'expression pahlavi de la plaque du musée de Bergame peut avoir trois sens différents en raison de la prononciation différente des lettres:

1. L'abondance et la prospérité
2. Ahoura Mazda
3. Iran

L'artiste sassanide a inséré le maximum d'éléments culturels dans son travail décoratif. Mohsen Moghaddam a bien saisi l'importance de cette plaque en plâtre de l'époque sassanide. Le logo de l'université de Téhéran est en réalité la revivification d'un message oublié des Anciens pour les Iraniens d'aujourd'hui: l'Iran s'envole vers la prospérité grâce à la bénédiction divine. ■

Dans l'antiquité, l'Iran était déjà le berceau de grands et prestigieux centres scientifiques. L'Académie de Gondishâpour, au sud-ouest de l'Iran, au bord du fleuve Karoun, était l'un de ces centres scientifiques les plus réputés de son époque. C'est peut-être pour cette raison et pour mettre l'accent sur la longue histoire des recherches scientifiques en Iran que M. Moghaddam s'est inspiré d'un travail de stuc de l'Antiquité.

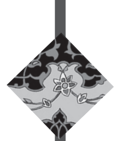


Logo de l'Université de Téhéran dessiné par l'artiste et archéologue Mohsen Moghaddam (1900-1987)

1. Mohsen Moghaddam était élève du grand historien français Georges Contenau, au sein du département d'archéologie du Musée du Louvre. Lors de son séjour en France, Mohsen Moghaddam a également suivi des cours de peinture, ce qui justifie son talent de dessinateur. Il a été nommé Officier de la Légion d'honneur par le général de Gaule, alors président de la République française. Mohsen Moghaddam a épousé à Paris une jeune femme arménienne née en Bulgarie. Le couple francophone est revenu en Iran. Le Dr Moghaddam devint professeur à l'Université de Téhéran, et sa femme présida la bibliothèque du Musée national d'Iran. Moghaddam était d'une grande famille aristocrate. Son père fut maire de Téhéran sous le règne de Nâssereddin Shâh. Aujourd'hui, la maison des Moghaddam, rue Imam Khomeiny à Téhéran, est un musée parrainé par l'université de Téhéran.

La pérennité des interrogations morales

Mohammad-Javad Mohammadi
Université de Téhéran



Ses concepts moraux qui se forment autour des couples d'opposition du bien et du mal, du juste et de l'injuste ou du faisable et de l'infaisable, placent toujours l'homme devant des interrogations dont les réponses dépendent, dans une large mesure, de ses convictions et de sa vision du monde. Non seulement ces questions ne nous laissent pas la conscience tranquille tout au long de notre existence, mais ils ne laissent en paix ni l'Histoire ni la société humaine. Contrairement à ceux des domaines scientifiques, ces problèmes sont aussi vieux que l'âge de la pensée et de l'intellect humains, et s'étendent - du point de vue géographique et historique - à l'ensemble de l'univers accessible à l'homme. La durabilité et la longévité des interrogations éthiques s'appliquent à trois niveaux individuel, social et historique. Sur le plan individuel, nous nous interrogeons sans cesse quant au caractère positif ou négatif de nos comportements, à propos des aspects bons ou mauvais de telle action, au sujet de ce qu'il faut faire ou ne pas faire. A posteriori, nous avons la conscience tourmentée, tranquille ou simplement plongée dans la confusion et l'embarras. Sur le plan social, les choses prennent naturellement une tournure plus complexe. Là, notre action morale s'attribue une dimension partiale. Cette fois-ci, il s'agit de l'autre, de ses droits, son contentement ou mécontentement, même de son bonheur ou malheur. Le sentiment moral nous contraint à prendre en considération son sort, à réfléchir sur l'impact de notre comportement, et à nous préoccuper des interactions et réactions. Que nous le voulions ou non, ces soucis s'accompagnent toujours de jugements et d'évaluations. Nous portons constamment des évaluations morales sur l'attitude d'autrui et allons parfois jusqu'à porter un jugement général sur l'ensemble de sa personnalité.

À une échelle plus large, la politique, l'économie, l'éducation, les médias, le commerce, la santé, les services publics… entrent dans le champ d'action de nos évaluations morales. Nous approuvons ou désapprouvons tel ou tel mode de gouvernance ou conduite politique. Nous considérons les approches économiques comme équitables ou arbitraires. Il nous arrive parfois de nous permettre l'audace de juger d'un coup l'ensemble de la population d'un pays ou des habitants d'une ville en leur attribuant, sans exception, un trait commun de caractère. Sans entrer dans les détails des fondements de ces jugements d'ordre moral, on constate qu'ils font partie intégrante de la vie individuelle et sociale de l'homme à tel point que même les Anciens se trouvent dans la ligne de mire de notre arsenal de valorisation. Les personnalités historiques (qu'elles soient prince, paysan, ministre, militaire, réformateur, maître de pensée…), mais aussi les événements, les guerres et les paix qui ont eu lieu il y a des centaines, voire des milliers d'années, nous les divisons en deux catégories de «bons» et de «mauvais» selon la conception actuelle de l'éthique. Récemment, dans une émission de radio, un chercheur parlait du livre saint d'une religion et soulignait que ce texte sacré n'avait *malheureusement* pas aboli l'esclavagisme. N'est-il pas légitime de voir derrière ce terme «malheureusement» l'anachronisme d'un jugement moral contemporain sur une question datant de centaines d'années dans des sociétés profondément différentes en système de valeurs?

Pour autant, ces jugements, qu'ils soient conçus ou préconçus, ne se limitent pas simplement à une évaluation du bien et du mal. En effet, cet intéressant mécanisme mental a une fonctionnalité extraordinaire dans la vie de l'homme en lui fournissant un instrument efficace pour résoudre ses problèmes tout comme un juge qui, doté de plusieurs codes de loi, porte sa sentence finale pour clôturer un procès. Ce mécanisme est

fort utile pour les problèmes ordinaires de la vie de sorte que si nous n'avons pas un esprit philosophique trop exigeant, la moindre réflexion valorisante nous permet d'en trouver immédiatement la solution. Néanmoins, les problèmes complexes ne sont pas si faciles et rapides à résoudre. Toujours comme un juge qui renvoie le dossier aux instances supérieures de Justice, l'homme, intrinsèquement moral, soumet la question à des étapes successives de révision. Pour trancher ou du moins se conforter, il nous arrive souvent d'avoir recours à l'assistance. Je n'oublierai pas qu'un jour, un collègue m'a prié de le faire sortir d'un embarras: il ne savait plus s'il devait se conformer aux règlements universitaires qui exigeaient l'expulsion d'un étudiant faible et désordonné ou écouter sa conscience qui demandait le pardon et la clémence.

Nombreux sont ces dilemmes et ces situations contradictoires qui s'étendent des sujets les plus banals de la vie aux affaires décisives tant à l'échelle nationale que mondiale. Il serait donc naïf de croire que la seule dépendance aux croyances religieuses ou philosophiques pourrait résoudre tous les doutes et ambiguïtés normatives. Il est évident que les principes moraux et les codes de valeurs peuvent procurer des avantages considérables. Personne ne peut nier l'importance de ce don divin consistant à avoir une instruction morale basée sur le discernement inné et la conscience morale de l'homme. Néanmoins, il faut admettre que la possession de ce cadre moral ne résoudra qu'une partie des problèmes, car l'ambiguïté surgit quand il faut identifier précisément le principe qui correspond à tel ou tel autre cas pratique, autrement dit, adapter les généralités aux questions précises et résoudre les contradictions. La difficulté est due à une situation paradoxale entre deux ou plusieurs normes ou prescriptions morales qui semblent à première vue incompatibles: le choix entre la discipline et l'altruisme, entre la générosité et l'excès, entre la mesure et l'assistance, entre le respect de la loi et le sens de la tolérance, entre la sincérité et le risque de porter préjudice, entre la franchise et la probabilité de vexer, entre la politesse et l'hypocrisie, entre le sérieux et la douceur, entre le contingent et la vérité… Devant ces dilemmes, l'esprit moralisateur de l'homme essaie de trouver une issue pour sortir de l'impasse et faire marcher la vie.

Récemment, dans une émission de radio, un chercheur parlait du livre saint d'une religion et soulignait que ce texte sacré n'avait malheureusement pas aboli l'esclavagisme. N'est-il pas légitime de voir derrière ce terme «malheureusement» l'anachronisme d'un jugement moral contemporain sur une question datant de centaines d'années dans des sociétés profondément différentes en système de valeurs?

Ce type de complications ne se limite pas à la vie ordinaire. Comme nous l'avons déjà souligné, les interrogations morales ont deux aspects différents: les convictions et les comportements, et cela rend les doutes encore plus compliqués. Si l'un de ces deux aspects était négligé, de manière positive ou négative, la vie individuelle et sociale de l'homme pourrait en subir de lourdes conséquences. La croyance en un principe moral ainsi que le degré

de l'engagement détermineront la nature et l'étendue des conséquences. Nous savons que les différents aspects de l'existence humaine, sur le plan actionnel, intellectuel ou émotionnel, sont indissociables les uns des autres. Sentiments, émotions, motivations, actions et inactions, jugements, croyances, et même la santé physique et psychique sont tous étroitement liés entre eux. Il n'est donc pas exagéré de dire que les questions éthiques comptent parmi les éléments les plus décisifs dans le sentiment de bonheur (ou de malheur) et le degré de notre satisfaction de la vie. «Tu as de la chance d'être croyant», m'a dit un jour une personne non croyante avec une apparence de regret, ce qui cachait sa souffrance ou sa confusion due à un vide sur le plan des convictions.

Il faut souligner que ces deux aspects, intérieur et extérieur, de l'éthique, ne sont pas nécessairement en bonne entente. Malgré un attachement intellectuel et émotif envers une vision du monde, une religion ou un système éthique, il arrive que l'individu ait du mal à comprendre ou à digérer la consigne ou la recommandation de la foi à laquelle il adhère. Cela nous rappelle l'écart entre la vérité et la réalité. En effet, malgré les convictions communes, le degré de l'engagement et de la soumission des individus peut être inégal et fluctuant. Dans de telles circonstances, l'individu cherche subtilement des échappatoires en se fabriquant un mélange d'ingrédients moraux éparpillés et contradictoires. Nous avons affaire ici à un phénomène constructiviste, hétéroclite et monté de toutes pièces, dont on peut trouver l'exemple un peu partout. Je me souviens qu'un étudiant de confession sunnite m'a confié qu'il se référait parfois aux préceptes chiites quand il trouvait inapplicables ceux de ses coreligionnaires. Bref, les interrogations morales à toutes les trois phases précitées (convictions, engagement, coordination) sont marquées par des complications et des ambiguïtés si profondes qu'il nous semble parfois impossible d'y trouver a priori des solutions définitives et permanentes.

Personne ne peut nier l'importance de ce don divin consistant à avoir une instruction morale basée sur le discernement inné et la conscience morale l'homme. Néanmoins, il faut admettre que la possession de ce cadre moral ne résoudra qu'une partie des problèmes, car l'ambiguïté surgit quand il faut identifier précisément le principe qui correspond à tel ou tel autre cas pratique, autrement dit, adapter les généralités aux questions précises et résoudre les contradictions.

Densité et synergie:

Parmi le triple niveau d'action morale auquel nous avons fait référence, nous nous intéressons maintenant au domaine du social. La vie dans la société pousse les hommes à coexister et à en subir les conséquences, dont la divergence et l'incompatibilité tant sur le plan des valeurs qu'au niveau de la pratique. Ils ont des comportements contradictoires, des intérêts divers, des volontés opposées, des goûts et des désirs hétérogènes, des idées et des pensées variées. Il est donc normal que leurs discordes et antagonismes s'étendent dans le domaine de la morale. En réalité dans cette sphère,

le désaccord se manifeste encore plus que dans de nombreux autres domaines de l'activité humaine. Ce que nous blâmons comme «non convenable» peut paraître «admirable» aux yeux de beaucoup, et ce que nous qualifions de bon et de juste peut être rejeté par ceux qui le jugent mauvais et injuste. En outre, même si une chose est communément acceptée, on verra qu'il n'y a pas un engagement égal à son égard. Autrement dit, à la phase de la réalisation sociale, la morale fait l'objet d'une grande diversité. Par conséquent, même pour un principe communément accepté, chaque individu s'attache à sa propre manière d'agir. Sans vouloir nullement adhérer au relativisme auquel les valeurs humaines fondamentales, quoique minimales, mais communément admises de tous, porte une réponse écrasante, nous voulons simplement insister sur la pluralité des mœurs pour montrer la complexité de l'issue finale. En d'autres termes, malgré le partage des préceptes de base (comme le respect de la vie et des biens d'autrui) entre le genre humain, ce qui appuie la position de l'absolutisme moral, les points de heurts axiomatiques ou pratiques ne sont pas négligeables. Il suffirait de jeter un coup d'œil à l'histoire de nos ancêtres ou voir de plus près les mœurs et les mentalités de nos voisins pour déceler, même à l'intérieur d'une culture dominante ou d'une sous-culture, les écarts et parfois les gouffres sous-jacents de la société. Pire encore, dans les cercles restreints des amis et des proches ou même parmi les membres d'une même famille, des divergences abondent quant aux questions morales. Nos conversations quotidiennes nous en disent long : «Qu'y a-t-il de mal si…», «Une graine d'humanité vaut mieux que…», «Il est maudit de tous, mais en réalité il vaut mieux que des milliers de gens comme vous et moi…», «À mon avis, tu as eu parfaitement raison de…», «Peu importe ce qu'on en dit…», etc. Voilà autant d'exemples qui nous prouvent que la morale est un véritable terrain de tension et de défi aussi bien dans les affaires les plus banales de la vie quotidienne qu'au plus haut niveau de la société. Jusqu'ici, nous nous sommes contentés d'exemples de la vie quotidienne, mais lorsqu'il s'agit des aspects théoriques et philosophiques, les questions deviennent plus profondes et le champ théorique beaucoup plus vaste.

Des embarras philosophiques:

Outre leurs aspects pratiques (aux trois niveaux individuel, social et historique), le système moral suscite également de nombreuses questions du point de vue théorique dont les réponses forment le corpus scientifique de l'éthique. Ces questions se posent à deux niveaux normatif et philosophique. Jusqu'ici, nous n'avons évoqué que les aspects normatifs des questions morales portant, entre autres, sur les devoirs moraux envers l'autrui et envers soi-même, l'identification des exemples du bien et du mal. De ce point de vue, la morale se résumerait en la connaissance du contenu des principes, du comment de leur déroulement, sans s'intéresser au pourquoi. En d'autres termes, nous nous intéressons à ce stade plutôt aux feuillages et aux fruits de la morale sans tenir compte des racines de la pensée éthique. Grâce à une connaissance intérieure des critères moraux, nous avons heureusement une conception claire et nette du bien et du mal, et continuons notre chemin sans nous demander d'où

vient cette connaissance, comment fonctionnent ses critères et qu'elle est la signification exacte des concepts moraux. Mais les choses ne vont pas bon train pour toujours. Il suffirait de se heurter à un cas compliqué ou à une crise morale pour perdre confiance. L'une des réactions serait d'adopter une approche philosophique. Il est nécessaire de répéter que les préceptes moraux sont souvent aptes à trancher et donc assez efficaces tant que nous n'avons pas rencontré de sérieux problèmes multi-dimensionnnels. En sont épargnés également ceux qui ont un esprit moins sensible et moins philosophique. En dehors de ces deux cas, nos interrogations morales se limitent souvent à savoir à quel type de consigne morale correspondrait tel ou tel comportement ou parole: cette parole est-elle à classer comme médisance et calomnie ou comme sincérité et franchise? Ce comportement est-il un cas de punition trop sévère et démesurée ou un exemple de bonne éducation? Cet argent est-il gagné de manière illégitime ou est-il acquis de droit? Cette réaction était-elle impolie ou courageuse et spontanée? Le clonage humain est-il une intervention dans la création, qu'il faut absolument interdire ou une étape supérieure du progrès scientifique qu'il faut encourager? Mais aux esprits philosophiques les interrogations morales peuvent se poser à un niveau différent que celui de la correspondance aux normes.

À cette phase, il ne s'agit plus de cas, mais de critères. Aux casuistiques se supplée le critère des valeurs et des non-valeurs, le pourquoi des obligations, la genèse des concepts moraux, la source des consignes morales, la nature concrète ou abstraite des concepts, le caractère absolu ou relatif de la morale, la valeur essentielle ou conventionnelle des faits et des actions, la nature intrinsèque ou intentionnelle des principes, le libre arbitre ou le déterminisme de l'action morale, le sens ou le non-sens des énoncés moraux, etc.

Dieu merci, la majorité des gens ne se préoccupent pas de ces questions embarrassantes et peu utiles, mais il arrive parfois que des gens, sans qu'ils aient nécessairement un esprit philosophique très développé ou actif, se voient confrontés malgré eux à de tels embarras. Par exemple, un déplacement professionnel, une réflexion sur l'histoire ou la culture, un voyage touristique ou de pèlerinage peuvent être l'occasion de rencontrer des individus qui ont des valeurs morales très différentes des nôtres. Au

> La croyance en un principe moral ainsi que le degré de l'engagement détermineront la nature et l'étendue des conséquences. Nous savons que les différents aspects de l'existence humaine, sur le plan actionnel, intellectuel ou émotionnel, sont indissociables les uns des autres. Sentiments, émotions, motivations, actions et inactions, jugements, croyances, et même la santé physique et psychique sont tous étroitement liés entre eux. Il n'est donc pas exagéré de dire que les questions éthiques comptent parmi les éléments les plus décisifs dans le sentiment de bonheur (ou de malheur) et le degré de notre satisfaction de la vie.

XVIIIe siècle, «Les Lettres persanes» de Montesquieu présentaient un très bon exemple de l'inversion des mœurs et des cultures. Aux yeux d'un voyageur persan, les mœurs des Français deviennent si étranges. Les questions se posent naturellement sur le mécanisme de l'établissement des préceptes qui occasionnent ces divergences. Quels sont les matériaux d'un monument moral? D'où viennent les éléments fondamentaux de l'éthique? Quelle est la source des critères de l'identification du bien et du mal? Selon quels plans un système de valeur humain évolue-t-il? Quelles sont les significations exactes du bien et du mal? Sont-ils des qualificatifs comme les autres? À quoi correspondent-ils exactement en dehors de notre esprit ? Les règles morales correspondent-elles aux réalités extérieures ou sont-elles des données complètement mentales? Comme nous l'avons souligné, cette série de questionnements n'est pas aussi répandue que les interrogations du premier type. Cependant, il ne faut pas les négliger étant donné la place qu'elles occupent dans le vécu intellectuel de l'homme et l'histoire de la pensée humaine. En tout état de cause, que ces interrogations soient simples (première série) ou philosophiques (deuxième série), elles ont toujours une conséquence que personne ne peut fuir: les jugements.

Au XVIIIe siècle, «Les Lettres persanes» de Montesquieu présentaient un très bon exemple de l'inversion des mœurs et des cultures. Aux yeux d'un voyageur persan, les mœurs des Français deviennent si étranges. Les questions se posent naturellement sur le mécanisme de l'établissement des préceptes qui occasionnent ces divergences. Quels sont les matériaux d'un monument moral? D'où viennent les éléments fondamentaux de l'éthique? Quelle est la source des critères de l'identification du bien et du mal?



Montesquieu

Jugements:

Actions ou inactions, paroles ou silences, humains et animaux, événements et courants, démons et héros, même les pensées qui nous traversent l'esprit, font tous l'objet d'évaluations et de jugements moraux. L'homme se caractérise en quelque sorte par ses innombrables jugements et préjugés. Tout peut en faire l'objet, même ceux dépourvus de volonté humaine. Il arrive qu'un phénomène naturel soit qualifié, dans un cadre moral, de bon ou de mauvais. Prenons l'exemple de Voltaire qui, dans l'un de ses célèbres poèmes, portait un

jugement moral sur le séisme de Lisbonne.[1] Rien ne semble échapper à nos jugements. En effet, nous sommes constamment en train d'examiner et de réexaminer les faits et les caractères en dépréciant les uns en raison de leurs qualités et appréciant les autres plus ou moins pour les mêmes raisons.

Par ailleurs, l'être humain est doué de conscience de soi, possède la capacité mentale de se réviser et de se construire une image de lui-même. En fonction du résultat de cet examen intérieur, l'individu peut avoir une conscience tourmentée ou apaisée, être fier de lui ou en avoir honte. Néanmoins, comme l'avons déjà souligné, les jugements viennent souvent des autres. Y a-t-il une sphère de la vie humaine qui échapperait à nos appréciations morales? La morale a-t-elle laissé pour compte un seul domaine de l'existence? Nous n'épargnons même pas les animaux de nos évaluations morales. Nous en qualifions un comme «gentil» par son calme, «bon» parce que «fidèle», en considérons un autre comme «mauvais» et «ingrat» et estimons que le mâle d'une espèce est particulièrement «jaloux» envers ses femelles. Le corbeau est «cupide», le cheval est «noble», le lion est «courageux», la fourmi symbolise l'«ardeur au travail» et le «sens de responsabilité»… Nous allons d'ailleurs plus loin, jusqu'à les admirer ou blâmer pour ces caractéristiques fictives qui ne sont en réalité que leurs propriétés instinctives. Autrefois, dans certains pays, la justice pouvait même condamner et exécuter des animaux pour le «crime» qu'ils auraient commis!

Si d'autres aspects (notamment ceux qui sont religieux et idéologiques) sont pris en compte, les jugements deviennent plus complexes. Il est clair que les modes de vie adoptés par un croyant et non croyant, une personne respectueuse ou non respectueuse envers un système de pensée, diffèrent radicalement. Sur le plan


Gravure montrant le séisme de Lisbonne en 1755.


Voltaire

individuel, le code vestimentaire, le type d'apparence, l'alimentation, les loisirs, les études, le sommeil et l'éveil, les idéaux et les priorités, bref, tout peut changer. Idem pour les relations sociales. Sans prendre en compte le degré de l'engagement de chacun aux consignes, il faut admettre qu'à elles seules, les croyances définissent dans une large mesure le mode et la qualité de nos relations avec les autres. Elles influent sur notre méfiance ou notre confiance envers les autres. Ceux qui n'adhèrent pas à nos valeurs seront vite évalués de manière négative. Par contre, ceux qui s'y soumettent seront jugés positivement même s'ils ne les pratiquent pas très brillamment. Du point de vue social, ces évaluations positives ou négatives créent parfois des écarts profonds, comme si nous vivions sur différentes planètes. Un étudiant m'a confié un jour qu'il avait décidé de rompre avec sa fiancée, car elle était si différente qu'elle n'avait même pas entendu parler du vénéré Abbas, frère de l'Imam Hossein. Elle avait fini un jour par lui demander qui il était! Cet exemple ne renvoie pas directement à la morale, mais indique bien à quel point des écarts parmi les croyances et les systèmes de valeurs peuvent harceler les esprits et définir les amitiés et inimitiés, et créer les amours et les haines.

Ainsi les rapprochements et les éloignements ou «la distanciation sociale» - pour emprunter le vocabulaire de l'ère du coronavirus - en dépendent largement. Y a-t-il dans le domaine des sciences naturelles et des sciences exactes, dans les théories de l'art et de la littérature tant de points de convergence ou de divergences capables d'influer positivement ou négativement sur nos sentiments et nos émotions? Il est évident que des convergences ou divergences de vue peuvent également se produire dans d'autres domaines comme ceux des questions politiques, culturelles ou raciales pour inciter ensuite à la haine et au harcèlement. Cependant, si nous y regardons de près, à l'origine de ce type d'agressivité sociale se trouvent souvent des jugements d'ordre moral. En d'autres termes, il est rare et peu probable que l'atteinte à autrui se fonde uniquement sur des divergences ordinaires sans qu'il y ait des préconsidérations d'ordre éthique. En général, une évaluation morale est la condition sine qua non d'une action agressive. Cela dit, dans la plupart des cas, les divergences se règlent à frais minimes, voire sans frais du tout. Il faut admettre que la majorité des atrocités de l'histoire n'étaient pas du tout le résultat de divergences sur les fondements moraux. Par contre, elles se sont souvent produites à cause du non-respect total des principes communs et omniprésents de la morale humaine. Ce caractère omniprésent forme une conscience collective qui implique tout le monde parce qu'il n'est pas besoin

d'être un expert pour discerner. La communauté de la conscience morale accroît l'efficacité de sa garantie. Personne ne peut vivre en dehors du champ du contrôle moral de son milieu. Que cela nous plaise ou non, nous sommes directement concernés par le contrôle des autres. D'ailleurs, nous devons en remercier mille fois Dieu, car en réalité malgré toutes les contraintes et les ennuis que cela pourrait créer, c'est le garant le plus sûr et le plus présent de l'attitude humaine de l'homme! En effet, le regard de l'autre est la police la plus efficace de la société.

Outre le contrôle des excès, ce système de contrôle social a d'autres propriétés miraculeuses. Il peut former en nous différents niveaux d'attitude sociale et réguler dans une large mesure nos relations extérieures. L'omniprésence du regard d'autrui risque pourtant de créer une atmosphère lourde dans laquelle il serait difficile de rester soi-même et garder son indépendance de caractère. Beaucoup d'entre nous ne vivent pas simplement avec les autres, mais plutôt *pour les autres*. L'amertume de leur dépréciation et la douceur de leur appréciation peuvent déterminer dans une large mesure notre mode de vie et notre manière d'être. L'ambiance morale d'une société (ville, quartier, milieu familial ou professionnel) influe, sans que les individus en prennent conscience, sur leurs comportements et leur donne un aspect réactif. L'accumulation et la synergie de ces réactions pourraient rendre de plus en plus dense cette atmosphère morale jusqu'à ce qu'elle devienne asphyxiante. Parfois ces réactions se manifestent de manière négative sous forme de révolte, mais dans de très nombreux cas, ces réactions donnent aux individus une mentalité conservatrice et conformiste pour éviter toute perturbation de son calme et tranquillité. Dans ce cas, l'individu s'adapte à son milieu, s'épargne toute critique. Le regard de l'autre forme ainsi l'un des souverains les plus puissants et les plus cruels de la communauté humaine. Sans vouloir donner la primauté au déterminisme social ni entrer dans les autres fondements des théoriques éthiques, nous voulons simplement constater le fait que la morale crée un large spectre d'interrogations, tant sur le plan individuel qu'au niveau social, et qu'à l'instar de toutes autres questions métaphysiques, elles resteront présentes dans la vie intellectuelle et ordinaire de l'homme tant qu'il vivra sur cette terre. ■

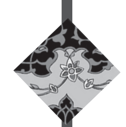
> **La majorité des atrocités de l'histoire n'étaient pas du tout le résultat de divergences sur les fondements moraux. Par contre, elles se sont souvent produites à cause du non-respect total des principes communs et omniprésents de la morale humaine. Ce caractère omniprésent forme une conscience collective qui implique tout le monde parce qu'il n'est pas besoin d'être un expert pour discerner. La communauté de la conscience morale accroît l'efficacité de sa garantie.**

---

1. Le séisme de 1755 à Lisbonne (Portugal) eut lieu le 1er novembre 1755 et laissa entre 50 000 et 70 000 victimes parmi les 275 000 habitants de la ville. La secousse fut suivie par un tsunami et des incendies, qui détruisirent la ville de Lisbonne dans sa quasi-totalité.

La philosophie de l’Arbaïn:
la visite pieuse à l’Imâm Hussein au quarantième jour après son martyre

Seyed Mohammad Ahmadi



Des millions de musulmans de différents pays arrivent chaque année dans la ville sainte de Karbala en Irak pour commémorer le jour de l’Arbaïn, cérémonie religieuse qui marque chaque année l’aboutissement d’une période de quarante jours de deuil après le martyre de l’Imâm Hussein, petit-fils du prophète Mohamad et le troisième Imâm des chiites. Le pèlerinage de Karbala à l’occasion de l’Arbaïn est l’un des plus importants rassemblements annuels du monde en un seul endroit.

Le jour de l’Ashourâ, le 10 du mois de Muharram de l’an 680, sur le sable chaud du désert de Karbala (aujourd’hui en Irak), l’Imâm Hossein et ses 72 compagnons – amis, partisans, ainsi qu’une partie de sa famille, dont son fils de six mois -, furent tués en martyr dans des circonstances les plus horribles par l’armée de Yazid, le deuxième calife omeyyade.

Le théologien et historien chiite Sayyed ibn Tawous (1193-1266) a dit: *«Du retour de Syrie, lorsque les femmes et les enfants de l’Imâm al-Hussein (que la paix et le salut de Dieu soit sur lui) arrivèrent en Irak, ils demandèrent au maître-caravanier de les amener à Karbala. Lorsqu’ils parvinrent à l’endroit du martyre de l’Imâm al-Hussein et de ses compagnons, ils y virent un compagnon du Prophète, Jabir Ibn Abdullah Al-Ansari (vers 606-697), un groupe des Bani Hâshim (tribu de Quraysh dont était issu le Prophète), ainsi qu’un membre de la famille du messager de Dieu, qui étaient tous venus se recueillir sur la tombe de l’Imâm al-Hussein.*

Ils arrivèrent tous en même temps que la caravane venant de Damas. Les yeux remplis de larmes, très affligés et attristés, ils organisèrent une cérémonie de deuil pour commémorer l’Imâm Hussein. Des femmes des tribus locales les rejoignirent. Une fois réunies en ce lieu, toutes ces personnes y restèrent pendant quelques jours pour célébrer le deuil dans une ambiance pleine d’affliction et d’émotion.»

Les événements du mois de Muharram de l’an 61 de l’hégire (octobre 680 du calendrier grégorien) constituent un moment fort dans l’histoire de l’Islam. Bien que quatorze siècles se soient écoulés depuis la tragédie du martyre de l’Imâm Hussein et de ses

Les événements du mois de Muharram de l’an 61 de l’hégire (octobre 680 du calendrier grégorien) constituent un moment fort dans l’histoire de l’Islam. Bien que quatorze siècles se soient écoulés depuis la tragédie du martyre de l’Imâm Hussein et de ses compagnons à Karbala, les musulmans chiites du monde entier continuent à commémorer chaque année l’épopée de l’Ashourâ, c’est-à-dire à la fois le martyre de l’Imâm Hussein et son message de lutte contre la tyrannie et de défense des valeurs de vérité, de justice et de liberté.



La plus ancienne image de l'événement de l'Ashourâ

compagnons à Karbala, les musulmans chiites du monde entier continuent à commémorer chaque année l'épopée de l'Ashourâ, c'est-à-dire à la fois le martyre de l'Imâm Hussein et son message de lutte contre la tyrannie et de défense des valeurs de vérité, de justice et de liberté. En d'autres termes, les cérémonies annuelles de l'Ashourâ symbolisent la position éternelle et inébranlable du camp de la justice contre le mensonge et l'oppression.

Chaque année, des rassemblements de deuil sont organisés pendant quarante jours en Iran et en Irak, mais aussi dans divers pays d'Asie, d'Europe et d'Amérique du Nord et du Sud. Durant ces réunions, les fidèles commémorent l'épopée de Karbala. Bien que les rites soient différents selon le pays et la région, les fidèles endeuillés pleurent tous pour la même raison, et s'indignent de la cruauté et des crimes infligés à un homme qui s'efforçait de promouvoir la justice et la liberté. Dans ces cérémonies, les souffrances des martyrs de Karbala sont évoquées, et les gens pleurent pour déplorer le martyre des membres de la famille du Prophète tués en combat. Ils rendent également hommage aux valeurs et aux enseignements défendus par l'Imâm Hussein et ses disciples.

Bien que l'Arbaïn soit une cérémonie religieuse chiite, des adeptes d'autres religions établis notamment en Irak et en Iran, qu'ils soient sunnites, yézidis, zoroastriens ou chrétiens, la respectent et même participent parfois à cet événement, considéré comme l'un des plus grands rassemblements religieux du monde. Chaque année, le nombre des participants à la cérémonie de l'Arbaïn est plus de trois fois supérieur à celui du pèlerinage annuel du Hajj à La Mecque. Cela confère une portée spécifique à ce rituel, étant donné qu'y participent des gens de différentes nationalités (tout comme au Hajj), mais aussi des adeptes de différentes religions qui commémorent le deuil du martyre de

l'Imâm Hussein comme un symbole de la liberté et du sacrifice.

L'importance du chiffre quarante

En arabe, le mot «Arbaïn» signifie «quarante». Dans un contexte religieux, il correspond au dernier jour d'une période de quarante jours – pour l'Arbaïn dont nous parlons, il s'agit de la période allant du 10 Muharram au 20 Safar. Comme nous l'avons évoqué, le jour de l'Arbaïn a une place particulière dans le calendrier religieux chiite car après l'Ashourâ, c'est la deuxième date importante de rassemblement pour les chiites pour se rassembler de nouveau afin de commémorer les souffrances de la famille de l'Imâm Hussein capturée après la bataille. Les fidèles y commémorent donc également la force spirituelle, le courage et le sacrifice inégalé d'une femme, Zaynab, sœur de l'Imâm Hussein, qui va porter le message de l'événement de Karbala à la postérité, avec son neveu l'Imâm Ali Zayn al-Abédin al-Sajjâd, 4e Imâm des chiites.

Le chiffre 40 dans le Coran

Dans le Coran, un verset se rapportant à l'histoire du prophète Moïse évoque le chiffre 40. Il dit: *«Et [rappelez-vous], lorsque Nous donnâmes rendez-vous à Moïse pendant quarante nuits! Puis en son absence, vous avez pris le Veau pour idole alors que vous étiez injustes [à l'égard de vous-mêmes en adorant autre que Dieu].»* Ce verset rappelle le moment où Moïse fut appelé par Dieu au mont Sinaï afin de lui confier la Thora. Le prophète Moïse est une figure prééminente de toutes les religions monothéistes, y compris dans l'islam. Selon le récit coranique, après sa naissance, Moïse fut recueilli par la famille du pharaon d'Égypte au sein même de son palais. Après avoir accidentellement tué un soldat égyptien pour protéger un esclave israélite, Moïse fut contraint de quitter l'Égypte vers le pays de Madiân, où il fit la rencontre du prophète Chou'ayb dont il épousa l'une des filles. Quelques années plus tard, Dieu demanda à Moïse de retourner vers la cour du pharaon pour l'appeler au monothéisme et pour prêcher l'unicité de Dieu (sourate VII, verset 141). Le verset suivant évoque le chiffre 40 en faisant allusion à la durée de l'absence de Moïse pour se recueillir: *«Et Nous donnâmes à Moïse rendez-vous pendant trente nuits, et Nous les complétâmes par dix, de sorte que le temps fixé par*



Photos: Le pèlerinage de Karbala à l'occasion de l'Arbaïn



son Seigneur se termina au bout de quarante nuits. Et Moïse dit à Aaron son frère: «Remplace-moi auprès de mon peuple, et agis en bien, et ne suis pas le sentier des corrupteurs»». (sourate VII, verset 142) Outre Moïse, le chiffre 40 semble être intimement lié à la vie de presque tous les prophètes. En voici d'autres exemples: l'argile dans laquelle a été façonné Adam fut modelée pendant 40 jours; le déluge de l'époque du prophète Noé dura 40 jours; le règne du prophète David et celui de son fils Salomon durèrent chacun quarante ans; le prophète Mohammad reçut la révélation pour la première fois à l'âge de 40 ans.

La dimension spirituelle du chiffre 40

Le chiffre 40 a une résonance particulière dans la tradition musulmane en ce qui concerne surtout le développement spirituel de l'être humain. Pour mieux en saisir la portée, il conviendrait ici de citer quelques exemples tirés des hadiths ou des pratiques liées à l'élévation spirituelle. D'après un hadith de l'Imâm du Temps, Al-Mahdi (douzième Imâm des chiites), les personnes qui récitent la Prière de l'allégeance (*do'a-ye A'hd*) pendant quarante jours seront comptés au nombre des compagnons de l'Imâm du Temps. Ceux qui récitent la prière de visitation de l'Ashourâ (Ziyârat-e Ashourâ) durant quarante jours verront leurs prières exaucées par Dieu. En revanche, la prière de ceux qui profèrent des médisances ne sera pas acceptée durant quarante jours. Selon un autre hadith, *«celui qui mémorise et transmet quarante hadiths sera ressuscité en compagnie des savants au Jour de la résurrection».* À première vue, la tâche

Le chiffre 40 a une résonance particulière dans la tradition musulmane en ce qui concerne surtout le développement spirituel de l'être humain.



semble facile. Mais en réalité, celui qui mérite une si grande récompense doit aller au-delà de ce stade premier de mémorisation et de transmission, pour se rendre capable d'appliquer de façon effective ces hadiths dans sa vie. Selon un autre hadith des Gens de la Maison (Ahl al-Bayt), *«si vous guidez un aveugle sur quarante pas, Dieu vous promettra le paradis».* L'aveugle symbolise ici l'être humain dont le cœur et l'esprit ont été aveuglés en raison de l'envie, de l'hypocrisie, de la médisance ou encore de l'attachement aux choses matérielles de ce monde. Il n'est dès lors pas étonnant qu'une personne qui parvient à conduire une telle personne vers la foi soit hautement récompensée par Dieu.

Le verset 15 de la sourate XLVI dit: *«Et Nous avons enjoint à l'homme de la bonté envers ses père et mère: sa mère l'a péniblement porté et en a péniblement accouché; et sa gestation et sevrage durant trente mois; puis quand il atteint ses pleines forces et atteint quarante ans, il dit: «Ô Seigneur! Inspire-moi pour que je rende grâce au bienfait dont Tu m'as comblé ainsi qu'à mes père et mère, et pour que je fasse une bonne œuvre que Tu agrées. Et fais que ma postérité soit de moralité saine, Je me repens à Toi et je suis du nombre des soumis».»* Ce verset évoque l'âge de quarante ans comme celui de la maturité spirituelle et intellectuelle de l'être humain. Selon certaines traditions des Gens de la Maison (Ahl al-Bayt), même Satan s'étonne de voir que certaines personnes de 40 ans n'ont toujours pas trouvé le chemin vers Dieu.

La commémoration d'une personne défunte 40 jours après sa mort

Pourquoi est-il recommandé de commémorer une personne disparue au 40e jour après sa mort? Selon le Prophète, *«la terre pleure la mort d'un croyant durant une période de quarante jours.»*

Cette commémoration de quarante jours est une manière d'honorer la mémoire des proches défunts. De la même façon, préparer de la nourriture pour les proches du défunt constitue

une autre façon de l'honorer. S'il est recommandé de commémorer le 40e jour de nos proches décédés, ce rituel est d'autant plus important dans le cadre de la commémoration du martyre de l'Imâm Hussein. L'Imâm Mohammad al-Bâqir, cinquième Imâm des chiites et petit-fils de l'Imâm Hussein, a dit: «*Les cieux ont pleuré sur l'Imâm Hussein durant quarante jours après son martyre, le soleil se levant rouge et se couchant rouge*»; il a également déclaré: *«Le paradis pleura durant quarante jours après le martyre de Hussein.»*

Au jour de l'Arbaïn, les fidèles récitent la prière de visitation de l'Arbaïn afin de renouveler l'allégeance promise à l'Imâm Hussein le jour de l'Ashourâ. L'Imâm Hassan al-'Askari, onzième Imâm des chiites duodécimains, évoque que cinq signes permettent de reconnaître un vrai fidèle: réaliser 51 rak'ats de prières chaque jour; porter une bague à la main droite; prononcer de manière intelligible et claire *«Bismi-llAhi r-Rahmani r-Rahimi»* (Au nom de Dieu Clément et Miséricordieux) durant les prières; se prosterner devant Dieu en posant le front sur la terre – de préférence celle de Karbala –, et enfin effectuer une visite pieuse à l'Imâm Hussein à l'occasion de l'Arbaïn.

Il conviendrait ici d'évoquer quelques recommandations de l'Imâm Hussein à son fils et successeur l'Imâm Ali Zayn al-Abédin al-Sajjâd, quatrième Imâm des chiites: *«Mon fils! Ne traite pas injustement celui qui n'a que Dieu pour le soutenir contre toi. L'homme ne doit jamais se comporter injustement envers son prochain, car Dieu, à Lui la grandeur et la gloire, déteste l'injustice et les injustes et Il aime la justice et les justes […] Mais sache que l'injustice peut s'appliquer à des degrés plus graves et plus impitoyables. Il est possible qu'on traite avec injustice un homme en le frustrant de son bien, alors qu'il est capable de se défendre et de faire valoir son droit en recourant éventuellement à la force. Or, sois attentif à celui qui n'a aucun moyen de se défendre ni de faire valoir son droit parce qu'il est faible. Traité avec injustice, cet homme invoquera le Tout-Puissant et dira: «Seigneur! Assiste-moi contre l'oppresseur !» Par conséquent, lorsque l'opprimé invoque l'aide de Dieu, Dieu le soutiendra contre l'oppresseur.*

Au jour de l'Arbaïn, les fidèles récitent la prière de visitation de l'Arbaïn afin de renouveler l'allégeance promise à l'Imâm Hussein le jour de l'Ashourâ. L'Imâm Hassan al-'Askari, onzième Imâm des chiites duodécimains, évoque que cinq signes permettent de reconnaître un vrai fidèle: réaliser 51 rak'ats de prières chaque jour; porter une bague à la main droite; prononcer de manière intelligible et claire *«Bismi-llAhi r-Rahmani r-Rahimi»* (Au nom de Dieu Clément et Miséricordieux) durant les prières; se prosterner devant Dieu en posant le front sur la terre – de préférence celle de Karbala –, et enfin effectuer une visite pieuse à l'Imâm Hussein à l'occasion de l'Arbaïn.

Garde-toi de commettre ce dont tu aurais besoin de t'excuser. Le vrai croyant ne commet pas le mal et n'a point besoin de s'excuser. Or, l'hypocrite fait le mal tous les jours

Si les autres ont besoin de toi, de ton savoir ou de tes biens, et si les autres viennent vers toi à la recherche d'un service que tu peux leur rendre, tu ne dois point le considérer comme un lourd fardeau. Au contraire, tu auras à en remercier Dieu, car cela sera une occasion pour toi afin de te rapprocher de Lui et des hommes. Tu en auras en échange des rétributions de la part du Seigneur.

et s'en excuse. Il ne faut pas faire ou dire ce qui nous porte à chercher des excuses auprès des gens. Le croyant suit toujours la ligne droite. Il ne fait et ne dit rien sans chercher à savoir que ce qu'il fait ou ce qu'il dit plaît ou non à Dieu - à Lui la grandeur et la gloire -, et sans chercher à savoir s'il peut le justifier. De son côté, l'hypocrite fait le mal chaque jour et s'en excuse, car il n'a pas de règles morales qui dirigeraient ses actes ou ses paroles.

Que les autres aient besoin de toi, cela fait partie des bienfaits dont Dieu te comble. Sache que le bien que tu fais t'apportera des louanges et te procura des récompenses de la part du Seigneur. Si le bien pouvait se présenter sous une figure humaine, il serait beau et gracieux, et ferait plaisir à ceux qui le verraient. Mais si la vilénie prenait une forme humaine, elle serait laide, déformée, et ceux qui la verraient détourneraient le regard.

Si les autres ont besoin de toi, de ton savoir ou de tes biens, et si les autres viennent vers toi à la recherche d'un service que tu peux leur rendre, tu ne dois point le considérer comme un lourd fardeau. Au contraire, tu auras à en remercier Dieu, car cela sera une occasion pour toi afin de te rapprocher de Lui et des hommes. Tu en auras en échange des rétributions de la part du Seigneur. Si la bienfaisance prenait une forme humaine, elle serait belle, car la nature de la bienfaisance et celle des éléments qui le constituent ainsi que ses





conséquences reflètent sa beauté. Or, l'action faite avec malfaisance reflète la vilénie et la désobéissance à Dieu.

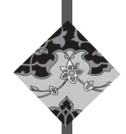
Celui qui entreprend de faire quelque chose en désobéissant à Dieu ne fait que se frustrer d'avance de ce qu'il espère avoir. Il ne fait qu'accélérer la survenance de ce qui le hante. Il y a des gens qui désobéissent à Dieu pour faire avancer certaines affaires. Le péché devient ainsi une composante intrinsèque de ce qu'ils espèrent avoir. Mais en réalité, ceux-là n'obtiennent pas ce qu'ils recherchent. Lorsque l'homme veut atteindre un but et résoudre ses problèmes, il doit rechercher l'équilibre entre les moyens et les fins. Les moyens doivent satisfaire Dieu sans jamais causer Sa Colère.»

Nous lisons aussi dans l'un des discours de l'Imâm Hussein: *«Ô gens! Celui qui se comporte avec générosité aura la suprématie. Celui qui se comporte avec avarice sera avili. Le plus généreux parmi les gens est celui qui donne à ceux qui ne s'y attendent pas. Le plus tolérant parmi les gens est celui qui pardonne tout en étant assez puissant pour se venger. Celui qui communique le mieux avec les gens est celui qui est capable de le faire avec des personnes qui ont rompu des liens avec lui. Les souches d'arbre poussent là où elles sont plantées et s'élèvent grâce à leurs rameaux. Celui qui se hâte aujourd'hui de faire du bien à son frère en verra la récompense demain en rejoignant Dieu. «Et tout ce que vous avancez de bien pour vous-mêmes, vous le retrouverez auprès de Dieu, car Dieu voit parfaitement ce que vous faites» (sourate II, verset 110).*

Celui qui rend un service à son frère sera récompensé par Dieu lorsqu'il en aura le plus besoin. En échange de ce bien, Dieu, à Lui la Gloire et la Puissance, exemptera le croyant de davantage d'épreuves dans ce bas monde et le récompensera dans l'au-delà. Et celui qui dissipe la détresse d'un croyant, Dieu dissipera ses détresses dans ce bas monde et dans l'au-delà. Dieu fait du bien à celui qui fait du bien, Il aime les bienfaiteurs.» ■

Qui est Fatima al-Zahra?

Zeinab Moshtaghi*



Après la victoire de la Révolution islamique de 1979, le jour de la naissance de Fatima al-Zahrâ a été choisi en Iran pour devenir la «Journée de la femme» par le fondateur de la République islamique d'Iran, l'Imam Khomeiny. Que peut justifier un tel choix? Qui est Fatima al-Zahrâ? Quels sont les événements majeurs de sa vie? Quels furent ses rôles, à la fois dans la sphère familiale en tant qu'épouse et mère, mais aussi dans la sphère sociale? Voilà les questions auxquelles nous essaierons de répondre dans cette étude.

Fatima al-Zahra est la fille du prophète Mohammad et de son épouse Khadija bint Khuwaylid, membre de la tribu mecquoise des Banu Asad, branche des Quraych. Selon les savants chiites, Fatima naquit le 20 Joumada Al-Thani (calendrier hégirien) à La Mecque cinq ans après le début de la mission prophétique de son père, en 615 (calendrier grégorien)[1]. Pourtant, selon certaines sources, elle serait née une dizaine d'années plus tôt, en 604.

Selon le *Lisân al-Arab*, dictionnaire encyclopédique de la langue arabe (IXe siècle), le mot «Fatima» signifierait «sevrée avant deux ans». Par extension, ce mot veut également dire «celle qui sèvre» ou «celle qui se tient à l'écart du péché».

Les surnoms les plus célèbres de la fille du Prophète sont Zahrâ (la resplendissante), Sedigheh (la véridique), Tâhereh (la pure), Razieh, Marzieh (l'agréée), Mobârakeh (celle qui est bénie). Batoul, Mohadetheh, mais aussi «la Reine des femmes de deux mondes» ou «Mère de son père» font partie de ses



Photos: calligraphie du nom de Fatima al-Zahrâ

autres surnoms.

Selon la tradition, Fatima était telle que quand elle se tenait au mihrab, lieu où l'on prie, la lumière qui se dégageait d'elle était visible par tous les «habitants du ciel», de la même façon que la lumière des étoiles est visible par les gens de la terre. C'est la raison pour laquelle elle fut surnommée Zahrâ (la resplendissante). Le prophète Mohammad disait souvent: «Dieu est content de ceux qui font le contentement de Fatima et Dieu se met en colère contre ceux qui l'attristent.»[2]

L'Imam Khomeiny a dit à son propos que c'était «une femme qui était la fierté de la lignée des prophéties et qui, tel un astre, brillait au sommet de l'islam».[3] Il a également dit à l'occasion de l'anniversaire de sa naissance: «Une femme vint au monde, qui fut égale à l'humanité tout entière. Une femme vint au monde, qui est le modèle de l'humanité, une femme qui concentrait toutes les qualités de l'être humain.»[4] Dans un autre discours, il remarque: «L'histoire de l'islam est témoin du respect infini que le Prophète a toujours porté à sa fille Fatima, afin de montrer aux gens la place individuelle et sociale de la femme, et qu'ils sachent que si la femme, par sa grandeur d'esprit, n'est pas supérieure à l'homme, elle ne lui est pas inférieure non plus.»[5]

Le Prophète aimait beaucoup Fatima et la respectait à tel point que chaque fois qu'elle entrait dans la pièce où il se trouvait, celui-ci se levait pour l'accueillir, la faisait asseoir à la place qu'il occupait lui-même et lui embrassait la main.[6] Dans un long passage dédié à la personnalité de Fatima al-Zahra, l'Imam Khomeiny a déclaré: «Toutes les dimensions et toutes les qualités que l'on peut imaginer pour une femme ou pour un être humain étaient réunies dans la personnalité de Fatima al-Zahra.

«Toutes les dimensions et toutes les qualités que l'on peut imaginer pour une femme ou pour un être humain étaient réunies dans la personnalité de Fatima al-Zahra. Certes, elle ne fut pas une femme ordinaire, mais une femme d'une grande spiritualité, un être humain au plein sens du terme. Elle était l'exemple même de l'humanité entière, la vérité même de la femme. Elle n'était pas une femme ordinaire, mais un être céleste qui se manifesta dans ce monde sous la forme d'un être humain, un être divin émané de la toute-puissance de Dieu, incarné sous la forme d'une femme.

Certes, elle ne fut pas une femme ordinaire, mais une femme d'une grande spiritualité, un être humain au plein sens du terme. Elle était l'exemple même de l'humanité entière, la vérité même de la femme. Elle n'était pas une femme ordinaire, mais un être céleste qui se manifesta dans ce monde sous la forme d'un être humain, un être divin émané de la toute-puissance de Dieu, incarné sous la forme d'une femme. […] Toutes les excellentes qualités imaginables pour un être humain en général et pour une femme en particulier étaient rassemblées dans sa personnalité. […] Elle recélait en elle toutes les qualités des prophètes. Si elle avait été un homme, elle aurait sans doute pris la place du Prophète. […] Toute

la dignité et la grandeur d'esprit d'une femme virent le jour avec la naissance de Fatima. La spiritualité, la magnificence spirituelle, les magnificences de la toute-puissance divine, les magnificences des anges et la nature se rassemblèrent dans son être. Elle fut l'être humain au plein sens du terme, une femme au plein sens du terme. […] L'être humain est un être en mouvement perpétuel: de l'état de nature pour s'élever à l'état de mystère jusqu'à un anéantissement total pour rejoindre l'état de divinité. Ce mouvement perpétuel était présent dans l'être de la fille du Prophète. Elle partit d'un état de nature et accomplit un mouvement spirituel grâce à l'aide du Tout-Puissant et de la main de l'Invisible, mais aussi grâce à l'éducation qu'elle reçut du Prophète. Dans ce mouvement, elle franchit les étapes jusqu'à ce qu'elle atteignit le rang que nul ne peut atteindre.»[7] Dans son ouvrage intitulé *Velayat-e Faqih*, l'Imam Khomeiny écrit: «D'après nos traditions, le Prophète et les Imâms étaient, avant la création de ce monde, des lumières dans l'ombre du Trône. Dans leur conception embryonnaire et leur nature, ils avaient un privilège par rapport aux autres hommes. Ils occupaient une position on ne peut plus éminente, de sorte que lors de l'ascension du Prophète au ciel (*mi'raj*), l'Ange Gabriel lui dit: «Si je m'étais approché un peu plus, j'aurais été brûlé.» Le Prophète dit: «Nous [le Prophète et les Imâms] avons avec Dieu un lien que ne peuvent avoir ni les archanges, ni les autres messagers.» Le fait que les Imâms possèdent une telle position éminente avant même que ne soit évoquée la question du pouvoir et du gouvernement fait partie des principes incontestables de notre religion. Selon la tradition, cette excellence spirituelle fut aussi celle de Fatima Zahra, celle qui ne fut pourtant ni prophète, ni calife, ni juge. Cette éminence est donc distincte du devoir de gouverner. Cependant, quand nous disons que Fatima al-Zahra ne fut ni juge ni calife, cela n'implique pas pour autant qu'elle est comme vous et moi ou qu'elle ne possède pas sur nous une supériorité spirituelle.»[8]

En ce qui concernait sa piété, sa dévotion et sa noblesse d'esprit, elle était à l'exemple de son père. D'ailleurs, selon des commentateurs, beaucoup de versets coraniques sont consacrés à sa louange. Le Prophète avait un amour profond pour sa fille, qui n'était pas seulement dû aux liens du sang qui les unissaient, mais s'expliquait par les vertus que celle-ci possédait et qui étaient exaltées dans le texte coranique.[9] Le Prophète dit: «En vérité, c'est Dieu qui m'a ordonné de marier Fatima à Ali.»[10] Lorsqu'on demanda à Aïcha, l'épouse du Prophète qui était la personne la plus aimée du Prophète, elle répondit que c'était Fatima al-Zahra. On lui demanda encore: «Et qui était le plus aimé du Prophète parmi les hommes? ». Aïcha répondit: «Le mari de Fatima, Ali fils d'Abou Tâleb.»[11]

L'Imam Khomeiny a également dit: «Aux débuts de l'islam, il y avait à Médine une petite maison avec quatre ou cinq habitants. C'était la maison de Fatima al-Zahra. La maison humble et modeste recelait pourtant d'immenses bénédictions, et remplissait le monde

L'être humain est un être en mouvement perpétuel: de l'état de nature pour s'élever à l'état de mystère jusqu'à un anéantissement total pour rejoindre l'état de divinité. Ce mouvement perpétuel était présent dans l'être de la fille du Prophète.

de lumière. Dans le monde de la spiritualité, les habitants de cette petite maison s'élevaient à un rang si élevé que même les anges ne pouvaient l'atteindre.»[12] Et l'Imam Khomeiny d'ajouter: «Dans cette petite maison, Fatima al-Zahra éduqua quatre enfants qui révélèrent toute la puissance de Dieu le Très-Haut et ont joué plus tard des rôles importants pour vous, moi, et toute l'humanité.»[13]

Dans un autre discours, l'Imam Khomeiny souligne: «Dans une petite pièce de cette humble maison, Fatima al-Zahra éleva ses deux fils - Hassan et Hussein - et ses deux filles - Zaynab et Oumm Koulthoum - dont la lumière éclairait toute l'étendue de la terre et montait jusqu'au ciel. Que la paix et le Salut du Très-Haut soient sur cette humble pièce qui fut le lieu de l'émanation de la lumière divine et où furent éduqués les meilleurs des descendants d'Adam.»[14] L'Imam Khomeiny estimait que les croyants devaient prendre pour modèle la famille de Fatima al-Zahra: «Nous devons prendre modèle sur cette lignée; nos femmes sur leurs femmes et nos hommes sur leurs hommes, mais aussi nous tous sur eux tous. Ils ont dédié leur vie au soutien des opprimés et à la revivification de la tradition divine. Nous devons les suivre et leur consacrer notre existence. Ceux qui connaissent l'histoire de l'islam savent que ces personnes éminentes n'étaient pas seulement l'incarnation des êtres parfaits, mais plus que cela, elles étaient des êtres divins pleins de spiritualité. Pour sauver les peuples et les opprimés, ils se soulevèrent face aux tyrans.»[15]

Le prophète Mohammad a dit: «Tout enfant suit la lignée de la famille



paternelle, sauf les enfants de Fatima al-Zahra, dont je suis moi-même l'ascendant et la souche.»[16] D'après des exégètes, la totalité de la sourate 76 du Coran est une louange aux «Ahl al-Bayt» (Gens de la Maison), c'est-à-dire l'Imâm Ali, Fatima al-Zahra et leurs deux fils Hassan et Hossein. Le texte coranique y décrit leur piété et la

Le fait que les Imâms possèdent une telle position éminente avant même que ne soit évoquée la question du pouvoir et du gouvernement fait partie des principes incontestables de notre religion. Selon la tradition, cette excellence spirituelle fut aussi celle de Fatima Zahra, celle qui ne fut pourtant ni prophète, ni calife, ni juge. Cette éminence est donc distincte du devoir de gouverner.



place élevée que Dieu leur accorde. Par ailleurs, dans les versets 33 et 34 de la sourate 33, nous pouvons lire un autre exemple d'une louange aux «Gens de la Maison»: «Dieu ne veut que vous débarrasser de toute souillure, ô gens de la maison [du prophète], et vous purifier pleinement.» Selon des sources islamiques, une délégation religieuse des chrétiens de Najran (aujourd'hui en Arabie saoudite), dirigée par un évêque, vint rencontrer le Prophète à Médine. Ces chrétiens avaient l'intention de débattre avec le Prophète au sujet de la croyance sur l'origine divine ou humaine de Jésus-Christ. Ce débat traîna en longueur et dura plusieurs jours. Ensuite, le verset 61 de la sourate 3 dit de «Mubâhala» fut révélé au Prophète, où il est dit: «À ceux qui te contredisent à son propos, maintenant que tu en es bien informé, tu n'as qu'à dire: «Venez, appelons nos fils et les vôtres, nos femmes et les vôtres, nos propres personnes et les vôtres, puis proférons exécration réciproque en appelant la malédiction de Dieu sur les menteurs.» Selon ce verset coranique, le Prophète reçut de la part de Dieu l'ordre de proposer aux ecclésiastiques de Najran un «Mubâhala» ou ordalie, impliquant que les deux parties se maudissent réciproquement et demandent à Dieu de maudire celui qui ment. Les deux parties se fixèrent un rendez-vous, chaque camp devant y amener les siens. Le jour de la «Mobâhala» qui eut lieu neuf ans après l'Hégire, le Prophète se rendit au lieu de rendez-vous alors qu'il n'était accompagné que par les «Gens de la Maison», c'est-à-dire son cousin et gendre Ali, sa fille Fatima al-Zahra et ses petits-fils Hassan et Hossein. Le Prophète prit Hossein sur ses épaules et Hassan par la main, tandis que sa fille et son gendre le suivaient. Quand la délégation des chrétiens de Najran et les leurs virent le Prophète au rendez-vous non pas accompagné d'une armée, mais uniquement avec les quatre membres de sa famille, ils s'accordèrent pour annuler la «Mubâhala». Nous pouvons aussi évoquer l'affaire de Fadak et le célèbre sermon de Fatima al-Zahra qui qualifiait cette affaire d'«usurpation». Fadak était un jardin que le Prophète avait légué à Fatima en héritage. Mais le premier calife usurpa ce droit exclusif des Gens de la Maison, tout comme il refusa le droit de l'Imâm Ali à la succession du Prophète. Dans son

> «Dans cette petite maison, Fatima al-Zahra éduqua quatre enfants qui révélèrent toute la puissance de Dieu le Très-Haut et ont joué plus tard des rôles importants pour vous, moi, et toute l'humanité.»

Le jour de la «Mobâhala» qui eut lieu neuf ans après l'Hégire, le Prophète se rendit au lieu de rendez-vous alors qu'il n'était accompagné que par les «Gens de la Maison», c'est-à-dire son cousin et gendre Ali, sa fille Fatima al-Zahra et ses petits-fils Hassan et Hossein. Le Prophète prit Hossein sur ses épaules et Hassan par la main, tandis que sa fille et son gendre le suivaient. Quand la délégation des chrétiens de Najran et les leurs virent le Prophète au rendez-vous non pas accompagné d'une armée, mais uniquement avec les quatre membres de sa famille, ils s'accordèrent pour annuler la «Mubâhala».

sermon, la fille du Prophète s'adressa donc à ceux – le pouvoir califal et ses partisans – qui usurpaient ses droits et ceux de l'Imâm Ali, contrairement à la volonté de Dieu exprimée par le Prophète. Il faut souligner que le souci principal et la préoccupation centrale de la fille du Prophète étaient la privation de l'Imâm Ali de son droit inaliénable à succéder immédiatement au messager de Dieu après sa mort. Dans son sermon, elle expliquait, en effet, que si le pouvoir califal privait injustement les successeurs légitimes du Prophète de la propriété de Fadak, c'était surtout pour priver l'Imâm Ali, qu'il considérait comme un concurrent, d'une source de revenus importante. Or, pour Fatima al-Zahra et les Gens de la Maison (Ahl al-Bayt), poursuivre l'œuvre du Prophète et préserver l'intégrité du message de l'islam relevait d'une mission divine, tandis que les biens matériels et tous les attraits de ce monde était dénué de valeur à leurs yeux. Comme beaucoup de textes le soulignent, les Gens de la Maison n'ont pas été créés pour ce bas monde, mais ce bas-monde a été créé pour eux et à cause d'eux. Fatima al-Zahra mit donc en avant la question de l'usurpation de Fadak (sujet personnel, concret et plus facilement compréhensible pour tout le monde), car avec cet exemple, il était plus facile de démontrer l'injustice à laquelle avaient été soumis les Ahl al-Bayt, et ce, afin de l'utiliser comme moyen permettant d'exprimer sa préoccupation principale qui portait sur le présent et l'avenir du message de l'islam, ainsi que la question de l'usurpation de la guidance par le califat au détriment des Imâms.■

---

*Faculty of Encyclopedia studies, Institute for Humanities and cultural Studies

1. Shahidi, Ja'far, *La vie de Fatima al-Zahra*, 1998, p. 26.
2. Ibid., p. 155.
3. *Le Statut de la femme du point de vue de l'Imam Khomeiny*, éd. de la Fondation pour la publication des œuvres de l'Imam Khomeiny, 1999, p. 15.
4. *Ibid.*, pp. 15-16.
5. *Ibid.*, p. 6.
6. Shahidi, *Op. cit.*, p.86.
7. Imam Khomeiny, *Op.cit.*, pp. 18-19
8. Imam Khomeiny, *Walayat-e Faqih*, p.43.
9. Shahidi, *Op. cit.*, p. 86
10. *Ibid.*, pp. 54 et 60.
11. *Ibid.*, p. 40.
12. Imam Khomeiny, Op. cit., pp. Date 1362/1/1
13. *Ibid.*, Date 1360/12/18
14. *Ibid.*, Date 1361/1/25
15. *Ibid.*, Date 1358/1/22
16. Fayz Kashani, Mohsen, *Tafsir Safi*, vol. IV, p. 193.

Le Trésor de l'Oxus: Une collection de chefs-d'œuvre de l'art achéménide

Babak Ershadi

L'Asie centrale et l'Amou-Daria



Selon une définition politique moderne, l'Asie centrale serait une région du continent asiatique comprenant les territoires respectifs de cinq anciennes républiques soviétiques (Ouzbékistan, Kazakhstan, Kirghizistan, Tadjikistan et Turkménistan).

D'après une autre définition datant de la fin du XIXe siècle, la région qui était considérée comme étant l'«Asie centrale» correspondrait à ce qui était appelé «Turkestan» par les puissances coloniales russe et britannique, sans que ce Turkestan ait effectivement une cohésion socioculturelle ou historique. Dans le cadre du Grand Jeu (1813-1907), c'est-à-dire de la rivalité coloniale et des luttes d'influence entre l'Empire russe et l'Empire britannique, cette «Asie centrale» était amoindrie et couvrait les régions correspondant aujourd'hui aux territoires du Turkménistan, de l'Ouzbékistan, du Tadjikistan et du Kirghizistan, mais aussi le sud du Kazakhstan, le nord de l'Afghanistan, le nord-est de l'Iran ainsi que le Xinjinag en Chine.

Il y a enfin une définition propre à l'UNESCO qui propose une Asie centrale beaucoup plus élargie en fonction du climat centrasiatique, qui comprendrait l'ensemble des territoires respectifs des cinq anciennes républiques soviétiques (Ouzbékistan, Kazakhstan, Kirghizistan, Tadjikistan et Turkménistan), mais aussi l'ensemble des territoires de l'Afghanistan et de la Mongolie, et certaines parties des territoires respectifs de cinq autres pays: Chine, Inde, Pakistan, Russie et Iran.

Éloignée de toutes les mers, l'Asie centrale a un climat continental, très chaud en été et très froid en hiver (par endroits doux). Dans cette vaste zone territoriale s'étend une zone étendue de steppes où le nomadisme pastoral fut le mode de vie le mieux adapté, actuellement en déclin.



L'étendue de l'Asie centrale selon une définition de l'époque du Grand Jeu (1813-1907), moderne (cinq anciennes républiques soviétiques) et une définition de l'UNESCO (basée sur une classification climatique).

L'Amou-Daria est le plus grand fleuve d'Asie centrale du bassin de la mer d'Aral. Le nom antique de l'Amou-Daria était Vakhch (persan ancien), d'où était d'ailleurs tiré le mot grec «Oxus». Les sources de l'Amou-Daria se trouvent dans les montagnes du Pamir, un massif de hautes montagnes à l'est du Tadjikistan. Le fleuve traverse l'Hindou Kouch (en Afghanistan) puis le désert du Karakoum (au Turkménistan), avant de se jeter dans la mer d'Aral (en Ouzbékistan).

L'Amou-Daria est long de 2580 kilomètres et navigable sur 1450 kilomètres de son trajet. Son eau est très largement utilisée pour irriguer les plantations de coton, ce qui explique en grande partie l'assèchement de la mer



L'Amou-Daria et la Transoxiane.

d'Aral. Aujourd'hui, l'Amou-Daria marque la frontière entre l'Afghanistan et le Tadjikistan, et en partie entre l'Ouzbékistan et le Turkménistan.

L'Asie centrale, un carrefour culturel

L'Asie centrale constitue un véritable carrefour des civilisations. Ses plus anciens habitants identifiés jusqu'à nos jours sont des peuples indo-européens venus de l'ouest. Les Tokhariens, qui vivaient essentiellement dans le bassin du Tarim (sud du Xinjiang), sont les habitants les plus anciens de l'Asie centrale identifiés jusqu'à nos jours par les archéologues. Les recherches archéologiques du XXe siècle ont prouvé que les Tokhariens étaient des Indo-européens qui y vivaient depuis au moins deux millénaires av. J.-C. Leur



L'Empire achéménide au Ve siècle av. J.-C.



Les bracelets à tête de griffon sont sans doute les pièces les plus célèbres du Trésor de l'Oxus.

culture disparut assez rapidement dans la seconde moitié du Ier millénaire de l'ère chrétienne à cause des expansions des peuples turcophones venus de Mongolie orientale et de Sibérie.

Ensuite, les peuples iraniens occupèrent la quasi-totalité de l'Asie centrale, à l'exception du bassin du Tarim oriental et de la Mongolie, durant le Ier millénaire avant l'ère chrétienne. Des experts citent également des peuples indo-aryens (proches parents des Iraniens) ayant vécu en Bactriane (une région historique à cheval sur les territoires actuels de l'Afghanistan, du Tadjikistan et de l'Ouzbékistan) avant de dominer l'Inde du Nord.

Dans les trois régions historiques de la Bactriane, de la Sogdiane et du Khwarezm (ces trois noms étant toutes d'origine iranienne), il existait depuis très longtemps de brillantes civilisations sédentaires. Les Sogdiens, un peuple iranien, fondèrent la cité de Samarcande (aujourd'hui en Ouzbékistan).

La Route de la Soie traversait l'Asie



Une représentation des griffons au palais royal des Achéménides à Persépolis.

centrale, faisant de cette région une terre d'échange depuis des temps très reculés. À partir des derniers siècles av. J.-C., des nomades turco-mongols venus de Sibérie et de Mongolie orientale commencèrent à s'installer en Asie centrale en se mêlant peu à peu aux peuples indo-européens ou en les faisant reculer face à leur expansion. Au VIIIe siècle de notre ère, l'arrivée des Arabes musulmans fit disparaître progressivement la religion iranienne du zoroastrisme ainsi que le bouddhisme. La majorité des peuples iraniens et turcs de l'Asie centrale se convertirent à l'islam, bien que le manichéisme et le christianisme nestoriens aient également fleuri en Asie centrale au Moyen Âge.

Le Trésor de l'Oxus

Le Trésor de l'Oxus (appelé Trésor de l'Amou-Daria, en persan) est une collection exceptionnelle d'environ 180 objets en or et en argent, pour la majorité de petite taille. La collection compte aussi environ 200 pièces de monnaie de la période perse achéménide (550-330 av. J.-C.). Le Trésor porte le nom ancien du grand fleuve de l'Asie centrale, l'Amou-Daria, car il fut découvert près de ce fleuve vers 1877-1880. Le lieu et la date exacts de la découverte restent incertains, et il est probable que de nombreuses autres pièces du trésor aient été fondues par des gens qui voulaient en récupérer le métal précieux. Certains documents plus anciens de la fin du XIXe siècle soulignent que la collection comprenait quelque 1500 pièces au début, et mentionnent des objets qui n'existent pas dans la collection actuelle. Des études menées sur des objets indiquent que certaines pièces peuvent dater du VIe au IVe siècle avant J.-C. ce qui les ferait correspondre à l'ère achéménide, tandis que d'autres pièces du trésor dateraient du IIIe siècle av. J.-C., et seraient donc postérieures à l'effondrement de la dynastie.

D'après la plupart des experts, l'origine la plus probable du Trésor de l'Oxus est qu'il appartenait à un temple où des offrandes votives ont été déposées sur une longue période, sans que l'on connaisse aucun détail de sa constitution. La collection actuelle serait ainsi la partie la plus importante de ce qui fut autrefois une énorme accumulation d'œuvres achéménides en métaux précieux. Les objets de ce trésor présentent des qualités de fabrication différentes. Par exemple, il y a parmi ces objets plusieurs plaques votives en or fabriquées assez maladroitement. Les spécialistes estiment qu'il s'agirait peut-être d'objets produits non pas par des artistes orfèvres, mais par les donateurs eux-mêmes. Néanmoins, d'autres objets de la collection sont de très grande qualité, ce qui permet de penser que ces objets votifs provenaient d'ateliers de la cour impériale des Achéménides.

Actuellement, le British Museum possède presque toutes les pièces existantes du Trésor de l'Oxus, ainsi que la célèbre paire de bracelets à tête de griffon, prêtée par le Victoria and Albert Museum. Les pièces de cette



Le modèle de chariot en or.

collection ont été réunies au British Museum par différents moyens. De nombreux articles ont été légués par Augustus Wollaston Franks (1826-1897), antiquaire anglais souvent qualifié comme «probablement le collectionneur le plus important dans l'histoire du British Museum et l'un des plus grands collectionneurs de son temps». Les pièces de monnaie du Trésor de l'Oxus sont dispersées dans de nombreux musées, notamment au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg en Russie.

La découverte du Trésor de l'Oxus

Les objets qui forment aujourd'hui la collection appelée Trésor de l'Oxus furent d'abord découverts par la population locale quelque part sur la rive nord de l'Amou-Daria (au Tadjikistan actuel) bien avant leur redécouverte «officielle» vers la fin du XIXe siècle. Dans les années 1870 et à l'époque de la redécouverte de ces objets, cette région faisait partie de l'émirat de Boukhara qui allait être englouti peu à peu par l'Empire russe (1920).



Des statuettes d'homme tenant à la main un barsom, objet utilisé dans le culte zoroastrien.

Vers la fin du XIXe siècle, comme aujourd'hui, la rive sud de l'Amou-Daria faisait partie du territoire afghan. À cette époque-là, à la suite de la seconde guerre anglo-afghane (1878-1880), l'Afghanistan était gouverné par la dynastie Barakzaï, mais se trouvait sous domination britannique. Le pays s'était transformé en un État tampon de 1879 à 1919. Or, à l'époque où le trésor de l'Oxus fut créé et constitué pour la première fois, c'est-à-dire six siècles av. J.-C., toute la région faisait partie de l'Empire perse des Achéménides.

La zone approximative de la première découverte du trésor est plus ou moins connue des archéologues. Un temple ancien avait été fouillé dès 1956 par les archéologues soviétiques sur le site de Takht-i Sangin près de la confluence du Vakhch et du Piandj, les deux branches principales de l'Amou-Daria, sur le territoire tadjik tout près de la frontière de l'Afghanistan. Certains spécialistes considèrent le temple antique de Takht-i Sangin comme la source du Trésor de l'Oxus. Selon des études archéologiques, le temple se situerait en fait à quelque quatre kilomètres au sud du site de Takht-i Sangin. Lors des fouilles de ce site, les archéologues découvrirent en 1956 puis de 1976 à 1997 un grand nombre d'objets métalliques qui semblaient avoir été déposés comme offrandes à partir d'environ 300 av. J.-C. jusqu'au IIIe siècle de notre ère. Les experts tentèrent de relier le temple



Bracelets en or.

et le Trésor de l'Oxus, mais les objets qui constituent le trésor et les objets découverts sur le site de Takht-i Sangin ne correspondent pas parfaitement. C'est la raison pour laquelle d'autres spécialistes soulignent que la région était un très ancien point de passage majeur et que les objets constituant le Trésor de l'Oxus pourraient provenir de plus loin.

La première mention imprimée du trésor fut un article dans un journal russe en 1880, écrit par un général de l'armée russe qui, en 1879, enquêtait sur le chemin de fer transcaspien que les Russes venaient de commencer à construire. Il relata que des rapports locaux indiquaient que des trésors avaient été trouvés dans les ruines d'un ancien fort appelé «Takht-i Kuwad», qui avait été vendu ensuite à des marchands indiens. Un rapport ultérieur de Sir Alexander Cunningham (1814-1893), l'archéologue et ingénieur militaire britannique qui fut le premier directeur de l'«Archaeological Survey of India» (Service archéologique d'Inde, fondé en 1861), décrivit les découvertes du site de Takht-i Kuwad. Selon lui, les fouilles auraient commencé en 1877. Cunningham acquit de nombreuses pièces lui-même par le biais de revendeurs dans le nord de l'Inde (le Pakistan actuel).

Un autre récit d'un général britannique propriétaire lui-même de certains objets de la collection souligne que le Trésor de l'Oxus aurait été découvert un an plus tôt en 1876, exposé accidentellement par un glissement de terrain de la rive du fleuve Amou-Daria. Après cette découverte, on continua à fouiller le site pendant des années dans l'espoir d'y trouver d'autres objets de valeur.

Le Trésor de l'Oxus (appelé Trésor de l'Amou-Daria, en persan) est une collection exceptionnelle d'environ 180 objets en or et en argent, pour la majorité de petite taille. La collection compte aussi environ 200 pièces de monnaie de la période perse achéménide (550-330 av. J.-C.).


Une statuette d'argent parée de décorations en or.

Un grand groupe d'objets, peut-être la majeure partie du trésor, fut acheté aux habitants par trois marchands de Boukhara en 1880, qui laissèrent imprudemment leur précieux convoi sur une route au sud de Kaboul dans la direction de Peshawar (nord du Pakistan actuel). Le trésor fut volé par des bandits transportant des marchandises dans la montagne.


Un bol d'or décoré de lions debout sur leurs pattes arrière.

La nouvelle de l'épisode parvint à Richard Francis Burton (1821-1890), érudit et diplomate britannique en mission politique en Afghanistan. En organisant un raid contre les bandits, il réussit à récupérer très vite une bonne partie du trésor actuel, puis une autre partie qu'il acheta au fur et à mesure aux marchands locaux. À cette époque-là, il acheta à un marchand un bracelet en or qu'il revendit ensuite.

En remerciement, ils lui vendirent les deux bracelets qu'il revendit au «Victoria and Albert Museum» à Londres pour un montant de mille livres en 1884. De nombreuses autres pièces du trésor continuèrent à être vendues à Rawalpindi (Pakistan actuel). Alexander Cunningham en acquit un grand nombre.

L'esthétisme

Du point de vue esthétique, de nombreuses pièces du Trésor de l'Oxus sont indubitablement des chefs-d'œuvre de l'art antique. Le style dominant de la collection est le style artistique de la cour achéménide, mais des éléments esthétiques bactriens, scythiques et hellénistiques y apparaissent aussi.

Avec l'expansion rapide de l'Empire perse des Achéménides, plusieurs zones culturelles de l'Antiquité se soumirent à la dynastie perse, dont les centres culturels et civilisationnels de la Mésopotamie, de l'Asie Mineure, de l'Égypte et une partie du monde grec; d'où un mélange culturel et artistique favorisant des influences réciproques très fructueuses. Bien que ces influences et ces échanges culturels et artistiques puissent être retracés assez facilement par les experts, ces derniers soulignent que les Achéménides surent former un style distinct qui leur était propre.

Les bracelets à tête de griffon

Les deux bracelets à tête de griffon

Du point de vue esthétique, de nombreuses pièces du Trésor de l'Oxus sont indubitablement des chefs-d'œuvre de l'art antique. Le style dominant de la collection est le style artistique de la cour achéménide, mais des éléments esthétiques bactriens, scythiques et hellénistiques y apparaissent aussi.

sont peut-être les pièces les plus célèbres du Trésor de l'Oxus et représentent très clairement le style artistique de la cour achéménide du Ve siècle au IVe siècle av. J.-C.

Les Perses achéménides n'étaient pas les seuls à en avoir dans leur culture mythologique. En effet, de différentes formes de griffons existaient dans plusieurs cultures de l'Antiquité. D'après les études archéologiques, les premiers griffons datables appartiennent à la civilisation élamite (sud-ouest du plateau iranien) et apparurent vers la fin du IVe millénaire avant notre ère. Les griffons des bracelets du Trésor de l'Oxus ont le corps du lion, les ailes et le bec de l'aigle et la tête du bouquetin. Ils ressemblent beaucoup aux griffons du palais royal achéménide à Persépolis (province du Fars) qui ont un corps de lion, une tête d'aigle et des oreilles de cheval. Selon l'historien grec Xénophon (430-355 av. J.-C.), les bracelets comptaient parmi les cadeaux et les offrandes usuels de la cour perse achéménide. Les incrustations de verre,



Récipient en or appartenant au Trésor de l'Oxus.



Petit bol en or.



Petites têtes humaines en or.



Accessoires en or destinés à être fixés sur des vêtements.

l'émail et les pierres semi-précieuses qui décoraient les bracelets ont été perdus.

Les statuettes

Le Trésor de l'Oxus compte plusieurs statuettes en or ou en argent de petite taille. Les experts estiment que certaines de ces figurines ont pu être détachées d'objets de plus grande taille. Étant donné que ces statuettes étaient très probablement des offrandes votives données à un temple, la plupart des spécialistes pensent que ces figurines représentaient plutôt les donneurs que les divinités. Cela étant dit, selon les spécialistes, ces figurines devraient représenter des personnes dans des attitudes de prière dans un temple - tandis que d'autres semblent être simplement décoratives ou, peut-être, représentatives d'une personne. Les figurines représentant des personnes en train de prier font partie des pièces représentatives du Trésor de l'Oxus en tant que collection d'objets votifs offerts à un temple. Les recherches archéologiques montrent que la pratique existait déjà en Mésopotamie au cours de la première période dynastique (2900-2334 avant notre ère) parmi l'élite qui commandait des statuettes faites de gypse ou de calcaire, pour être offertes à un dieu ou à un temple. Les figurines votives du Trésor de l'Oxus suivent le même modèle de base que les figures votives mésopotamiennes, mais sont en or ou en argent. Elles étaient très probablement utilisées dans le même but que dans les temples mésopotamiens. La fonction de ces figures non votives du trésor reste pourtant inconnue. Il est possible qu'il s'agisse de figures commémoratives du défunt.

Les figurines représentant des personnes en train de prier font partie des pièces représentatives du Trésor de l'Oxus en tant que collection d'objets votifs offerts à un temple. Les recherches archéologiques montrent que la pratique existait déjà en Mésopotamie au cours de la première période dynastique (2900-2334 avant notre ère) parmi l'élite qui commandait des statuettes faites de gypse ou de calcaire, pour être offertes à un dieu ou à un temple.

Les figures animales, comme les chevaux, étaient très probablement des pendentifs ou des amulettes. Cette pratique perpétuait une tradition d'utilisation de motifs d'animaux dans la création artistique initiée à l'époque proto-élamite dans diverses régions du plateau iranien. L'image d'un chien, par exemple, éloignerait les mauvais esprits tandis que l'image d'un cheval pourrait encourager la vitesse ou l'endurance.

La plus grande figurine du Trésor de l'Oxus est sans doute la plus inhabituelle par rapport aux règles générales de l'art achéménide. Cette statuette en argent montre un jeune homme nu debout, avec un grand chapeau conique recouvert d'une feuille d'or. La statuette laisse entendre une influence certaine de par la représentation du visage et la nudité, sans être typiquement attribuable à l'art grec ancien.

L'étui de l'épée

Le fourreau de l'épée du Trésor de l'Oxus est en or. Il est décoré d'une scène de chasse au lion et correspond de manière précise à des scènes de chasse au lion des bas-reliefs du palais de Darius I[er] à Persépolis. Cet étui était celui d'un «acinace»: une épée courte persane. L'acinace (Kinak, en sogdien) était un type d'épée courte (poignard long) d'origine scythe, empruntée par les Perses, qui la popularisèrent au premier millénaire av. J.-C. Il s'agissait d'une arme droite à double tranchant, d'une longueur d'environ 35 à 45 centimètres. L'acinace était porté sur le côté droit, attaché à un baudrier. Certains chercheurs estiment que les décorations de l'étui représenteraient des concepts médiques, ce qui soutient l'affirmation selon laquelle le Trésor de l'Oxus est d'origine achéménide, d'autant plus que depuis Cyrus le Grand, fondateur de la dynastie achéménide, les Perses s'inspiraient souvent des symboles médiques pour former leur propre empire.

Le poisson d'or

Le poisson doré du Trésor de l'Oxus mesure 24,2 cm de long et pèse 370 grammes. Il est creux avec une bouche ouverte et une boucle par laquelle il aurait été suspendu. Les experts pensent que la pièce contenait autrefois de l'huile ou du parfum. Le poisson a été régulièrement identifié par les archéologues comme une carpe mais plus tard, certains biologistes sont revenus sur cette idée. En 2016, l'écrivain passionné de pêche Adrian Burton a identifié l'objet comme représentant le poisson d'eau douce dit du Turkestan qui vit dans les rivières du Tadjikistan moderne.



Un étui d'épée représentant une scène de chasse.

Les plaques votives

Les 51 plaques votives du Trésor de l'Oxus constituent une partie importante de cette collection. Leur présence renforce la théorie de l'appartenance du trésor à un site religieux sacré. Les plaques sont des feuilles d'or minces et souvent rectangulaires représentant principalement des figures humaines portant un «barsom» (barsam ou barésman en persan), un objet utilisé dans le culte zoroastrien. Le barsom



Le poisson d'or du Trésor de l'Oxus est creux, ce qui conduit les experts à penser que la pièce était utilisée autrefois pour contenir de l'huile ou du parfum.



Plusieurs plaques votives du Trésor de l'Oxus représentent des hommes tenant à la main un barsom.

Les plaques sont des feuilles d'or minces et souvent rectangulaires représentant principalement des figures humaines portant un «barsom» (barsam ou barésman en persan), un objet utilisé dans le culte zoroastrien.

était un fagot de branches de grenadier ou de tamaris. Le barsom symbolise le monde végétal. On le fait reposer sur deux supports en forme de croissant de lune. Il sert à remercier Ahura Mazda pour la création du monde. Lors d'une cérémonie, on verse sur le barsom de l'eau bénite, représentant la pluie pour célébrer la fécondité du monde végétal. Le barsom était souvent offert à Anahita, déesse qui symbolisait la fertilité, l'eau et la sagesse.

Certaines plaques votives du Trésor de l'Oxus représentent des figures animales, ce qui, encore une fois, rappelle la coutume proto-élamite de la représentation symbolique des animaux véhiculant chacun un concept ou une caractéristique donnée. Par conséquent, les animaux représentés sur les plaques pourraient représenter une pétition spécifique pour la force, la santé, le courage, etc. L'art élamite a influencé l'art scythe et médique qui, à son tour, a influé le travail des artisans persans. En étudiant ces plaques votives, certains experts notent que les Mèdes transmettaient probablement aux Perses les éléments de l'art scythique qu'ils avaient absorbés ou obtenus indépendamment par le biais des liens établis avec des territoires orientaux de leur domaine. De même, les Mèdes furent également les intermédiaires de la propagation et de la continuation de l'art achéménide dans d'autres traditions artistiques du grand Empire des Achéménides.

Selon les spécialistes, les plaques votives du Trésor de l'Oxus sont généralement dominées par le style médique, mais cela ne signifie pas nécessairement qu'elles furent créées par les Mèdes. Certaines de ces plaques furent probablement commandées par de riches Perses pour représenter leurs offrandes auprès des divinités. D'ailleurs, il y a des plaques qui témoignent que les personnes qui les créaient n'étaient pas des artisans compétents. Ces individus-là ne voulaient peut-être pas payer un artisan pour faire un travail qu'ils pensaient pouvoir faire eux-mêmes.

Bijoux et récipients

Outre les bracelets à tête de griffon, il existe dans le Trésor de l'Oxus un certain nombre de bijoux et de pièces d'applique en or et en argent. Certains d'entre eux présentent le dieu égyptien de la fertilité et du foyer Bès, tandis que d'autres s'inspirent de motifs

d'animaux. Parmi les plus intéressants, citons une bague en or avec une représentation du Simorgh, oiseau fabuleux de la mythologie iranienne, une entité bienveillante qui pourrait être invoquée en cas de besoin. Porter une bague avec une image de Simorgh aurait été comparable à porter un porte-bonheur de nos jours.

Les récipients servant à boire sont des bols et des cruches semblables aux bols retrouvés dans la tombe achéménide de Suse. Ces pièces en or ou en argent auraient été offertes au temple en cadeau de reconnaissance pour une prière exaucée ou en supplication pour l'exaucement de vœux.

Modèles de chars

Le Trésor de l'Oxus contient deux modèles de chars, tous deux en or, mais l'un d'eux est incomplet. Les chars sont tirés par des chevaux aux modèles complexes et la voiture contient deux personnages – un conducteur et un passager – tous deux représentés avec force détails, jusqu'aux expressions de leurs visages. Les chevaux sont également détaillés dans leur posture et leur démarche. Le chariot complet de la collection est orné d'une image du dieu égyptien de la fertilité, Bès. Les rênes tenues par le conducteur sont de présentation variée pour créer l'illusion du mouvement.

Le contexte religieux

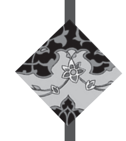
Les rois achéménides, au moins après Cyrus le Grand et Cambyse, se décrivaient dans les inscriptions comme des adorateurs d'Ahura Mazda. Cependant, nous ne savons pas exactement si leur pratique religieuse incluait le zoroastrisme, étant donné qu'Ahura Mazda était un dieu antérieur à la religion de Zoroastre. Il est également évident que la politique religieuse des Achéménides ne consistait pas à imposer les croyances religieuses royales aux sujets de l'Empire. D'autres cultes perses comme le mazdéisme, le mithraïsme ou le zervanisme, ainsi que d'autres religions locales semblent avoir continué sous l'Empire achéménide. Cela étant dit, le contexte religieux du Trésor de l'Oxus reste à être clarifié, bien qu'il semble provenir d'un temple. ■



Bijoux et accessoires en or.

Étude comparative de la pensée symbolique chez Charles Baudelaire et Mohammad-Reza Chafiï-Kadkani

Jamileh Jahandideh-Kazempour*



Charles Baudelaire a douloureusement chanté le tragique de la destinée humaine et a dépeint sa vision mystique de l'univers dans ses poèmes, où il expose de mystérieuses «correspondances» entre les éléments constitutifs de la nature. Nous présentons ici une étude comparative de ses poèmes symboliques et mystiques avec ceux du poète iranien Mohammad-Rezâ Chafiï-Kadkani, dont l'œuvre est le fruit d'années de réflexion et de méditations philosophiques qui viennent enfin à l'état d'œuvre frapper, étonner, éblouir ou déconcerter l'esprit du lecteur.

Notre étude se déploie en partant des questionnements suivants: est-ce que ces deux poètes, par leurs talents et leurs expériences intérieures, nous font sentir pareillement, au-delà de notre nature humaine, l'essence même des choses, et nous font découvrir leurs états d'âme? Dans quelle mesure peut-on établir des rapports sinon logiques, du moins analogiques, entre les images dans les poèmes de nos deux auteurs? Existe-t-il une certaine parenté, une certaine conformité entre les symboles qui évoquent la même réalité concevable par le commun des mortels? À titre d'exemple, l'image du temps qui passe représentée par l'eau qui coule est-elle comprise de la même façon par les lecteurs appartenant à deux cultures différentes?

La modernité dans la poésie

En s'engageant sur le chemin de la modernité dans la poésie dont Mallarmé fut l'initiateur, Baudelaire prend la relève en traçant sa propre voie. Baudelaire est foncièrement romantique tout en cherchant une nouvelle façon de percevoir le monde. Il peut être qualifié de poète charnière entre différents mouvements littéraires comme le Parnasse et le romantisme, mouvements auxquels il adhère et s'oppose à la fois.

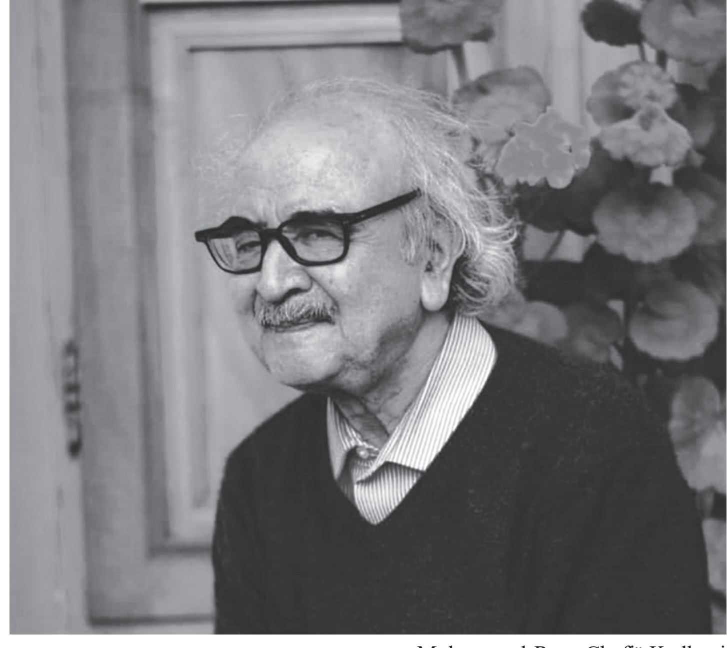
Comme Baudelaire, Mohammad-Rezâ Chafiï-Kadkani est un poète que l'on peut qualifier de «charnière» entre la poésie classique et la poésie moderne de Nimâ Yuchij. Il hérite largement de la poésie classique persane. Selon lui, le moderne et le classique proviennent de la même souche. Leur relation est loin d'être conflictuelle comme celle entre la lumière et l'ombre; c'est plutôt une relation de parenté entre la mère et l'enfant. Mais cela ne l'empêche pas de s'engager dans une voie nouvelle tout en la parsemant de prestigieux vestiges appartenant au patrimoine classique.

Qu'est-ce que la forme?

«Les formalistes russes croient qu'une œuvre littéraire est une forme pure, elle n'est ni l'objet ni le matériel, elle sort juste de la combinaison des matériaux. Une œuvre artistique est telle qu'elle ne peut en aucun cas être analysée. En effet, rien n'existe sous le nom de la forme à part entière; la forme sort forcément du fond.»[1] Il nous semble que ces deux poètes ont mis en œuvre ce point de vue de Théodore de Banville,

ce poète du bonheur, qui professait un amour exclusif de la beauté et la limpidité universelle de l'acte poétique, et qui croyait aussi en la pureté de la création artistique:

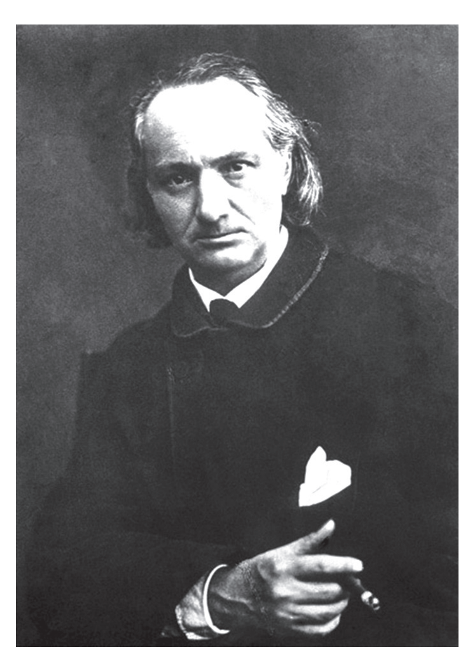
Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase,
Un marbre sans défaut pour en faire un beau vase;
Cherche longtemps sa forme, et n'y retrace pas
D'amours mystérieux ni de divins combats.[2]



Mohammad-Reza Chafiï-Kadkani

Ressemblances et différences de la poétique de Baudelaire et de Chafiï-Kadkani

Selon Proust, pour comprendre une œuvre d'art, il faut être à la recherche de la vision propre à l'artiste qui l'a créée et pour atteindre à cette vision, c'est à l'intuition qu'il faut faire appel et non à l'intelligence.[3] D'ailleurs, Proust révèle lui-même le secret de la création artistique: «Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir.»[4]



Charles Baudelaire

Les poèmes de Baudelaire et de Chafiï-Kadkani se ressemblent, et un lecteur averti ne trouve rien à redire à propos de leur esthétique; leur prosodie reste pour une bonne part, surtout aux premières années de leur création artistique, dans le cadre de celle de la poésie classique.

Les poèmes de Baudelaire et de Chafiï-Kadkani se ressemblent, et un lecteur averti ne trouve rien à redire à propos de leur esthétique; leur prosodie reste pour une bonne part, surtout aux premières années de leur création artistique, dans le cadre de

Le premier recueil de poèmes de Chafiï est d'inspiration lyrique. Au début de sa carrière poétique, il marche dans le sillage de la poésie classique à laquelle rien ne l'attache en réalité sauf une curiosité aiguisée comme Nimâ Yuchij, Akhavan-e Sales, ou Sohrâb-Sepehri.

celle de la poésie classique. Dès le début de leur travail, ces deux poètes sont restés fidèles aux principes de la prosodie classique. Le sonnet, poème à forme fixe, était le mieux adapté à l'expression des idées et des sentiments baudelairiens, mais cela n'empêche pas qu'avec le temps, nos deux poètes n'apportent pas de modifications dans les règles strictes de la versification française et persane: changement dans la disposition des rimes dans le sonnet chez Baudelaire, et refus de Chafiï de se précipiter en avant, les yeux clos, sur la voie de la poésie ancienne qui, à bien des égards, a perdu de son génie, son aptitude pour acclamer la joie et extérioriser les revendications, ennuis ou déboires.



La *Sérénade* (*Shabkhâni*) contient les poèmes de l'époque du passage du poète du classique au moderne

Le premier recueil de poèmes de Chafiï est d'inspiration lyrique. Au début de sa carrière poétique, il marche dans le sillage de la poésie classique à laquelle rien ne l'attache en réalité sauf une curiosité aiguisée comme Nimâ Yuchij, Akhavan-e Sales, ou Sohrâb-Sepehri.[5]

Le recueil *Murmures* (*Zemzemeh-hâ*) atteste la verve poétique, la maîtrise de la technique du vers chez Chafiï qui applique méticuleusement les règles de la mesure et du rythme de la versification classique.[6] La *Sérénade* (*Shabkhâni*)[7] contient les poèmes de l'époque du passage du poète du classique au moderne. Les poèmes de ce recueil peuvent être catégorisés en trois parties:

- Les poèmes courts, des «refrains» (*tchârpâreh*) d'inspiration romantique;
-Les poèmes d'attraits nostalgiques exprimant le désir de revenir en arrière, de retrouver le passé;
- Les poèmes qui, techniquement, sont en majorité les propres innovations de Chafiï Kadkani en ce qui concerne son langage symbolique et le regard malicieux qu'il pose sur la nature et la société.

Le premier poème moderne du poète est un refrain composé sur la mode en vogue au cours des années 1950 en Iran.[8]

پیغام

هان ای بهار خسته که از راه های دور
موج صدای پای تو می آیدم به گوش!
وز پشت بیشه های بلورین صبحدم

رو کرده ای به دامن این شهر بی خروش؛
بر گرد، ای مسافر گم کرده راه خویش!
از نیمه راه، خسته ولب تشنه بازگرد!
اینجا میا...میا... تو هم افسرده می شوی
در پنجهٔ ستمگر این شامگاه سرد.

Le message

Ô printemps fatigué dont des voies lointaines
S'entend la vague du son de tes pas
Toi, ô voyageur, qui as perdu ton chemin, reviens
Du mi-chemin, fatigué et assoiffé, reviens
Ici, tu seras déprimé, ne viens pas, ne viens pas
Dans les griffes violentes de cette nuit froide…
Par-delà des forêts délavées au matin
Tu es revenu vers les côtes de cette ville silencieuse

Les poèmes du deuxième volet du recueil *Sérénade* sont majoritairement d'inspiration à la fois épique et tragique. Leur thématique remonte aux temps les plus reculés de l'histoire ancienne iranienne.[9] Les poèmes du troisième volet de ce recueil, qui le relient au recueil *De la bouche des feuilles* (*Az zabân-e barg*)[10], retracent en toute simplicité et clarté les sentiments que le poète éprouve face au spectacle de la nature et parfois de la société. Dans quelques-uns des poèmes, le regard du poète, tourné vers la nature, s'accompagne d'une sorte de réflexion philosophique.

L'évolution des idées de Chafiï, surtout en matière d'art en général et dans le domaine de la littérature en particulier, commence lors de ses études supérieures qui l'ont amené à réfléchir sur les causes de l'avènement d'un curieux phénomène qui était l'apparition du vers libre au sein de la poésie traditionnelle de l'époque. Il s'est vite avéré que la traduction des poètes étrangers, tout particulièrement des symbolistes français, a exercé une influence considérable sur l'évolution de la poésie persane contemporaine. Étant parfaitement familiarisé avec la poésie classique, Chafii Kadkani ne s'empêche pas de recueillir tout ce que lui apporte la poésie moderne pour pouvoir être plus créatif dans son propre domaine. Ses points de vue sur les origines de l'évolution de la poésie contemporaine ont été explicités dans son dernier ouvrage *Avec la lanterne et le miroir* (*Bâ tcherâgh va Aineh*).

En parcourant les poèmes de nos deux poètes, on se rend immanquablement compte d'une affinité mystérieuse entre leurs œuvres: un amalgame du classique et du moderne dans la forme, et des similitudes tirées des choses sensibles pour les transposer sur un plan spirituel. Cela est particulièrement saillant dans *Élévation* et *La Vie antérieure* chez Baudelaire, et dans *Bon voyage* et

En parcourant les poèmes de nos deux poètes, on se rend immanquablement compte d'une affinité mystérieuse entre leurs œuvres: un amalgame du classique et du moderne dans la forme, et des similitudes tirées des choses sensibles pour les transposer sur un plan spirituel. Cela est particulièrement saillant dans *Élévation* et *La Vie antérieure* chez Baudelaire, et dans *Bon voyage* et *Transhumance des violettes* (*Koutch-e banafsheh-hâ*) chez Chafiï.



Les poèmes du recueil *De la bouche des feuilles* (*Az zabân-e barg*), retracent en toute simplicité et clarté les sentiments que le poète éprouve face au spectacle de la nature et parfois de la société.

Transhumance des violettes (*Koutch-e banafsheh-hâ*) chez Chafiï.[11]

Dans *Élévation* de Baudelaire, le titre du poème et le poème lui-même ne doivent être pris qu'au sens d'ascension de l'esprit dans les sphères supérieures, dans un monde de lumière et de pureté fluide, où on accède à l'intelligence intime des choses. On peut en donner une interprétation mystique, puisqu'on y trouve l'idée de «*champs lumineux et sereins*»[12] (vers 16) qui suggère que la divinité est d'essence lumineuse; l'esprit s'élève, en passant de cercle en cercle par une gradation de niveaux d'atmosphères, pour accéder à la réalité surnaturelle.

> En parcourant les poèmes de nos deux poètes, on se rend immanquablement compte d'une affinité mystérieuse entre leurs œuvres: un amalgame du classique et du moderne dans la forme, et des similitudes tirées des choses sensibles pour les transposer sur un plan spirituel. Cela est particulièrement saillant dans *Élévation* et *La Vie antérieure* chez Baudelaire, et dans *Bon voyage* et *Transhumance des violettes* (*Koutch-e banafsheh-hâ*) chez Chafiï.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins:

L'idée de l'ascension de l'esprit dans les sphères supérieures peut être rapprochée de l'astragale qui préfère «se livrer pieds et poings liés aux coups du soleil vaut mieux que de se vautrer dans la fange.» («Le sermon du Crapaud»).[13]

Chafiï lui-même a exprimé l'émotion qu'il ressentait en face d'un mouvement d'ascension dans: «Treuil»[14]:

چرخ چاه

آویخته به زمزمهٔ چرخ و ریسمان
از ژرف چاه، سطل به بالاست در سفر
تا می رسد به روشنی روز و آفتاب
وارونه می شود به بن چاه سرد وتر.
تاریخ سطل تجربه ای تلخ و تیره است:
تا آستان روشنی روز آمدن
پیمودن آن مسافت دشوار،با امید،
وانگه دوباره در دل ظلمت رها شدن.
(سیزیف ایرانی)

Treuil

Suspendu au grincement du rouet et de la corde
Du fond du puits, le seau remonte à

la surface
Dès qu'il atteint la clarté du jour et les rayons du soleil
Il se renverse vers le fond froid et humide du puits béant
L'Histoire n'est que le seau d'une dure et amère expérience:
Émerger à la clarté d'une journée éclatante
Alléché par de belles espérances, parcourir péniblement cette distance harassante
Et puis être précipité dans le gouffre des ténèbres du néant

Baudelaire utilise le vocabulaire appartenant au monde matériel pour créer des impressions d'élan spirituel, d'ascension exaltante, d'activité libre et heureuse, pour en dégager des idées positives. Ce procédé a été appliqué par Chafiï dans maints poèmes dont l'inspiration touche de très près celle de Baudelaire.

Baudelaire utilise le vocabulaire appartenant au monde matériel pour créer des impressions d'élan spirituel, d'ascension exaltante, d'activité libre et heureuse, pour en dégager des idées positives. Ce procédé a été appliqué par Chafiï dans maints poèmes dont l'inspiration touche de très près celle de Baudelaire. Baudelaire nous ramène à notre condition d'êtres humains, limités physiquement et intellectuellement, esclaves de nos vices et de notre société. Le sentiment d'échec est d'autant plus fort qu'on sait que jamais personne ne pourra atteindre «les champs lumineux et sereins». De ce sentiment d'échec, on ne trouve aucune trace dans les poèmes de Chafiï qui ne cesse de stigmatiser la bassesse, la faiblesse de docilité, de soumission aveugle à toute autorité. Le poème intitulé «La mer»[15] témoigne de sa fermeté, de sa résistance à toute tentative d'intimidation, de manœuvres de pression:

دریا

حسرت نبرم به خواب آن مرداب
کآرام درون دشت شب خفته ست
دریایم و نیست باکم از طوفا ن:
دریا، همه عمر، خوابش آشفته ست.

La mer

Je n'ai jamais éprouvé de l'envie pour le sommeil du marais
Qui, dans l'étendue de la nuit, croupit indolemment
Je suis la mer, et n'ai pas peur de la tempête
La mer, durant toute sa vie, a sommeillé fiévreusement

Nos deux poètes goûtent les extases béatifiques des contemplatifs, l'inexprimable bonheur de la solitude; ce sont des mystiques qui voient la perfection dans la communion de l'âme avec Dieu, avec la nature. Pour les Symbolistes en tout cas, l'analogie qu'ils souhaitent évoquer entre le monde sensible et l'idée trouve ici son fondement essentiel. Cet idéalisme inhérent à l'esprit de nos deux poètes apparaît comme une inclination innée dans **Élévation** de Baudelaire[16] *et Bon voyage* (*Safar bekheir*) de Chafiï[17]:

سفر بخیر

«به کجا چنین شتابان؟
گون از نسیم پرسید.
دل من گرفته زینجا
هوس سفر نداری

زغبار این بیابان؟
- همه آرزویم، اما
چه کنم که بسته پایم...
به کجا چنین شتابان»؟
- «به هر آن کجا که باشد به جز این سرا
سرایم.»
سفرت به خیر! اما تو و دوستی، خدا را»
چو ازین کویر وحشت به سلامتی گذشتی،
به شکوفه‌ها، به باران، برسان سلام ما را.

Bon voyage !

«Où files-tu avec tant de hâte?»
Demande l`astragale à la brise.
-«ça m'ennuie de vivoter dans ce coin-là
Tu n'as pas envie de te sauver
De désert saturé de la poussière aveuglante?»
«Je brûle de déguerpir au plus vite, mais
Que puis-je faire?
Je me trouve pieds et poings liés…»
«Où files-tu avec tant de hâte?»
-«Partout ailleurs, où je trouve un abri autre que celui-ci.»
-Bon voyage! Mais je te fais jurer sur notre amitié, et par le ciel
Lorsque tu seras sortie saine et sauve de ce désert de terreur
Transmets mes salutations à la pluie salutaire et aux fleurs.»[18]

En dépit de ces affinités, ils s'éloignent néanmoins sur le plan du tempérament: Baudelaire est foncièrement pessimiste, il a des idées noires, de la tristesse et de l'ennui.[19] Il s'agit en effet d'un pessimisme foncier, sans merci, d'un esprit qui se veut lucide, qui voit net et ose conclure. Pourtant, sa lucidité ne l'empêche pas de broyer du noir, c'est-à-dire de s'abandonner à des réflexions tristes. Choisissons, parmi d'autres, le thème du «soir» qui évoque la tristesse et qui apparaît ça et là dans ses poèmes, bien qu'il ne soit pas un thème d'inspiration ni l'un des grands sujets qui donnent leur nom aux diverses sections du recueil *Spleen et Idéal*.[20] Ce thème est naturellement évoqué par des mots spécifiques qui reviennent plus ou moins souvent. On ne trouve qu'une fois les termes *étoile*, *lampe*, *lune* (ce qui s'allume le soir), de même qu'*atmosphère obscure*, *lumière*, *couchant* ou *soirée*. Mais certains mots reviennent plus souvent, comme *ciel*, *soleil*, et *soir*, accompagnés dans la plupart des cas d'une qualification. Ils sont en quelque sorte des centres d'évocations poétiques. En effet, il est relativement rare que Baudelaire se contente de mentionner simplement le soir pour situer le moment du poème qui se présente comme une méditation:

Que diras-tu, ce soir, pauvre âme solitaire…
(*Spleen et Idéal* des *Fleurs du mal*.)

Le soir est le sujet de trois des plus beaux poèmes du recueil, «Harmonie du soir», «Le crépuscule du soir» et *«Recueillement»*. L'évocation du soir est une vision poétique intéressante en elle-même et de plus originale par le sens que lui confère le poète. Il est toujours au service d'un autre thème pratique qui n'est que le «spleen». Les poèmes de Baudelaire ont une nuance de tristesse, de solitude et de haine, Mais dans les poèmes de Chafiï, on peut voir de l'espoir en dépit de la souffrance qu'il endure de vivre la société. On ne doit pas oublier que la poésie persane a hérité d'une dizaine d'années de désespoir de la littérature noire des années 30, due à la mauvaise situation politique et sociale et à un *mal de l'époque* – l'expression est de nous.

L'enfance de Baudelaire fut douloureuse. Il vivait dans l'embarras puisque son beau-père et sa mère lui

avaient imposé un conseil de tutelle. Mais l'enfance de Chafiï fut différente. Comme Baudelaire il était l'enfant unique de sa famille, il a été élevé avec beaucoup d'affection, témoignée surtout par sa mère qui était une femme férue de poésie qui a chuchoté les premiers vers de poésie persane à l'oreille de son fils unique.

On retrouve dans les *Fleurs du mal*, qui annoncent la modernité, les thèmes de la nature, de la mort, et de la femme comme porteuse du malheur. Les influences qui parcourent le XIXème siècle et cette volonté d'explorer d'autres espaces de création et d'expression y sont aussi présentes. Baudelaire essaie d'opérer la jonction entre le monde réel et celui des idées. Puisque l'existence échoue toujours face à certains phénomènes, il faut donc imaginer ceux-ci, c'est-à-dire les mettre en images, les inscrire dans les «pièges» du tissu poétique. C'est là que s'impose la théorie, chère à Baudelaire, des «correspondances». L'image poétique est le seul et durable moyen d'exorciser la multiplicité dispersée et angoissante du monde.[21]

Les Symbolistes utilisent généralement des images et des analogies pour évoquer le monde, suggérer les états d'âme et les idées abstraites sans les expliciter. Les thèmes principaux de ce mouvement sont le mystère, l'incertitude, la fascination, la mélancolie, le silence, l'inconscience, l'attente, le secret et le sacré.

Baudelaire nous indique tout ce qui empêche l'homme de s'épanouir et le condamne à un «spleen» que rien ne peut faire oublier. Pour Baudelaire, ce spleen est en fait l'angoisse existentielle, la hantise du temps, de la mort, mais aussi et surtout le triomphe du mal. L'exemple du poème qui symbolise très bien le spleen Baudelairien et surtout qui ne se retrouve pas dans les poèmes choisis pour ce travail est *Une martyre*.[22] Baudelaire et Chafiï utilisent tous les deux des symboles qui se rapportent à la nature, à la faune - oiseau, crapaud, singe, serpent, loup -, mais aussi à la flore - violette, coquelicot, tulipe, rose, cyprès, et bourgeon. On trouve aussi des mots qui désignent la nature morte - le soleil, la lune, les étoiles, le ciel, la mer, la vague, le ruisseau, la rivière, le nuage, la pluie, la montagne, le marais et quelques mots qui appartiennent à un registre culturel, historique ou religieux spécifique.[23] Baudelaire utilise aussi ses propres symboles, comme «l'ostensoir» et «l'hostie». On peut établir une analogie entre les symboles utilisés par les deux poètes en précisant que chez l'un ils correspondent au «sacré», et chez l'autre à la croyance populaire. La «pluie» est un leitmotiv chez Chafiï qui apparaît dans la plupart de ses poèmes, un élément purificateur et salutaire.[24] Dans la littérature des siècles passés, la pluie est le symbole des larmes, de la grâce et du bienfait, et on croyait aussi que la culture de la perle est due aux

Puisque l'existence échoue toujours face à certains phénomènes, il faut donc imaginer ceux-ci, c'est-à-dire les mettre en images, les inscrire dans les «pièges» du tissu poétique. C'est là que s'impose la théorie, chère à Baudelaire, des «correspondances».
L'image poétique est le seul et durable moyen d'exorciser la multiplicité dispersée et angoissante du monde.

gouttes de la pluie qui tombent au fond du coquillage.

Le petit poème «Journal du voyage de la pluie» (*Safarnâmeh-ye bârân*)[25] est l'un des plus célèbres poèmes qui témoigne de cette façon de voir:

سفرنامهٔ باران

آخرین برگ سفرنامهٔ باران،
این است:
که زمین چرکین است.

Journal du voyage de la pluie

La dernière page du journal de voyage de la pluie
Porte cette mention:
La terre est un tas d'ordures.

En revanche, dans le poème «L'Ennemi» de Baudelaire, la pluie, qui agit de concert avec le tonnerre, est dévastatrice[26]:

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Un autre mot symbolique chez Baudelaire est la «beauté» qui a une signification différente pour chaque poète. Chafiï trouve la beauté dans la nature, elle participe de l'essence divine, alors que Baudelaire utilise ce mot avec un sens négatif. Par exemple, dans le poème *Harmonie du soir*, le mot «reposoir» nous fait penser à la chambre du malade.

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.[27]

Baudelaire compare la beauté avec le vin dont l'effet, comme celui de la vertu, est la délivrance. Celle-ci n'est plus la statue froide et austère du sonnet *La beauté*[28] définie progressivement par l'accumulation d'antithèses qui traduisent le plus souvent la lancinante sensation d'écartèlement de l'âme du poète entre deux pôles opposés. Elle est présentée comme un être incertain, paradoxal, ambigu et même contradictoire, mystérieux, inquiétant, dangereux, mais un être fascinant, qui ouvre la voie vers l'infini.

Dans son effort pour s'arracher à ce qu'il appelait le «spleen», et se purifier dans l'air supérieur de l'idéal, Baudelaire représente ici, par une statue impassible, symbole de pureté et de noblesse, la perfection de la beauté idéale, transfiguration du réel et du tourment de l'artiste.

La beauté

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.»
«J›unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;»
«Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études...»[29]

Pour fixer sa conception de la beauté, Baudelaire choisit la forme fixe du sonnet, qui veut que soit ménagée une opposition entre les quatrains et les tercets qu'on peut essayer de déterminer. *Harmonie du soir* confirme cet aspect par cette indication précise d'un crépuscule: le soleil est montré dans son état au moment du couchant, alors que sa lumière est devenue rouge car elle se diffuse et se réfracte à travers l'atmosphère.[30]

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige

Mais il est personnifié, il est considéré comme un être blessé mortellement, dont le corps serait vidé d'un sang qui, déjà coagulé, saisi par le froid du «néant vaste et noir», n'est plus qu'une sorte de caillot gelé. Et, à travers le pittoresque de ce tableau surprenant, dérangeant, perce une telle émotion que certains crurent pouvoir y voir le symbole d'une immolation. Le caractère tragique de la scène est appuyé par une allitération en «*s*» qui crée un sifflement sinistre. La rime permet d'établir un parallèle entre *un cœur qu'on afflige* et le soleil *noyé dans son sang qui se fige*.

L'une des dissemblances évidentes entre Baudelaire et Chafiï est que la plupart des poèmes de Chafiï sont des dialogues entre les différents éléments tandis que les poèmes de Baudelaire sont en général des monologues. Néanmoins, *L'étranger*[31], ce premier poème du recueil «Le Spleen de Paris», se présente sous la forme d'un dialogue. Ce dialogue se déroule entre deux inconnus dont l'un, appelons-le le questionneur, cherche à percer le mystère de l'identité de l'autre qui est qualifié d' «homme énigmatique». Les deux utilisent très bien l'apostrophe:

Ô Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!

Baudelaire

هان ای بهار خسته که از راه های دور
موج صدای پای تو می آیدم به گوش!

Ô printemps fatigué dont des voies lointaines
S'entend la vague du son de tes pas

Chafiï-Kadkani

Chez Baudelaire le nuage a une signification propre «*Les nuages sont d'une grande légèreté; et cette voûte d'azur, profonde et lumineuse, fuit à une prodigieuse hauteur.*»

L'étranger

- Eh! qui aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!

Ce petit poème revêt une forme prosaïque en apparence, mais il est en réalité très structuré et vivant, un exemple réussi du poème en prose. Il contient un langage d'une extrême simplicité, mais riche de sens; une définition du poète et de son sentiment moderne d'étrangeté face aux autres et au monde. Le poème se présente sous la forme d'un interrogatoire visant à percer le mystère d'une identité, consciente de sa différence. En contrepartie des cinq questions auxquelles le poète a répondu négativement, la dernière interrogation entraîne enfin une réponse positive rendue par le verbe aimer, l'adjectif merveilleux, la répétition ternaire du terme «nuage». Ce poème n'est que l'expression de la revendication de l'immatériel, du mouvant, de l'évasion et du rêve. Charles Baudelaire y énonce la plupart des thèmes importants qui

constituent la condition difficile du poète:

-la solitude face aux autres,

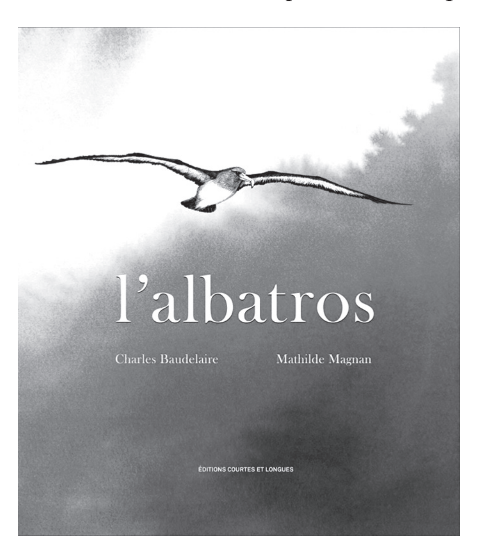
- le mépris du matérialisme de la réalité, du vil intérêt,

- la quête difficile, vaine, de la beauté,

Pour Baudelaire, le poète, qui est foncièrement différent des autres êtres humains parce qu'il aspire à l'idéal, n'est pas fait pour vivre sur Terre, pour se mêler à une société vouée à l'utilité et qui ne voit dans la poésie qu'enfantillages.

- le goût, la passion vitale, pour l'évasion, le voyage, les nuages.

Ce dernier parle des *nuages* qui sont insaisissables, multiformes, légers, aériens, célestes. Non seulement cela évoque l'aspiration à l'ascension dans les espaces éthérés [*Élévation*], mais plutôt l'évasion de ce monde plein d'immondices et de saletés qui étouffe la passion vitale. On peut reconnaître Chafiï en le poète de pluie et de pigeon, car ce sont les éléments qu'il a beaucoup utilisés dans ses poèmes. Dans le ciel de Chafiï, une multitude d'oiseaux de tous les ramages volent, avec lesquels Chafiï entre furtivement en communication, mais le pigeon a une place spéciale dans sa poésie à tel point qu'il a consacré tout un recueil à l'«Apologie des pigeons.»[32] Et dans le *Journal de la pluie*, il chante dans «Pinsons»[33]:



Dans *l'Albatros*, Baudelaire reprend l'idée chère aux romantiques du génie méprisé, du poète incompris et solitaire.

فنچ ها

گفتم چه سود ازپرزدن، درتنگنایی این چنین بسته
که بال هاتان می شود خسته؟
گفتند (و با فریاد شاداشاد):
«زان می پریم، اینجا، که می ترسیم
پروازمان روزی رود از یاد.»

Pinsons

J'ai dit à quoi ça sert de s'envoler dans une cage si étroite
vos ailes s'y éreintent à voltiger?
Ils ont répondu en criant de joie:
On s'ébat ici,
De peur d'oublier un jour notre vol.

Baudelaire utilise aussi le symbole de l'oiseau comme l'alouette et l'albatros. Dans Élévation, les oiseaux qui sont la source de la liberté volent sur la vie et comprennent le langage des fleurs. Dans *l'Albatros*, il parle d'un oiseau qui n'est pas le symbole de la liberté. Dans ce poème, Baudelaire reprend l'idée chère aux romantiques du génie méprisé, du poète incompris et solitaire.[34] Pour Baudelaire, le poète, qui est foncièrement différent des autres êtres humains parce qu'il aspire à l'idéal, n'est pas fait pour vivre sur Terre, pour se mêler à une société vouée à l'utilité et qui ne voit dans la poésie qu'enfantillages. Il symbolise le poète malheureux, cet incompris qui est fait pour un autre monde que celui

dans lequel il évolue. Il paraît ridicule et inadapté face aux êtres humains. Il choisit un oiseau qui n'était ni l'aigle royal des Romantiques, ni le condor à la solitude orgueilleuse décrit par Leconte de Lisle, mais l'Albatros dont le destin est tout à fait comparable à celui du poète.[35]

Conclusion

Selon Baudelaire, la poésie est le meilleur témoignage de la dignité humaine, l'instrument le plus précieux de l'ascension vers l'idéal. Chez Chafiï, la poésie est le moyen de s'épancher, de communiquer librement et avec abandon ses sentiments, ses opinions ce que l'on a d'inexprimable dans le tréfonds de son être.

Beaucoup d'images ont, dans la poésie de Baudelaire, une originalité, une ampleur, une densité extraordinaire. Il décrit avec un grand pouvoir d'évocation des paysages lointains. Baudelaire est un rigoureux technicien du vers: la richesse de la rime, la plénitude des accents, la valeur des effets sonores, concourent à créer une impression générale d'intensité poétique.

Baudelaire et Chafiï, chacun à sa propre façon, ont contribué à renouveler non seulement les sujets poétiques, mais aussi la façon même de percevoir le monde contemporain. Cette modernité est en effet liée à la vie dans les grandes villes, lesquelles pervertissent tous les rapports traditionnels qui tendaient à «unir» l'homme et le monde. Le caractère artificiel de la vie moderne tend à «une diminution progressive de l'âme, une domination progressive de la matière» et installe un sentiment de «dépersonnalisation» et d'angoisse. Cependant, le poète moderne a pour mission d'intégrer cette terrible modernité à l'expérience humaine, il s'agit pour Baudelaire d'extraire la beauté de la malédiction, et pour Chafiï de la platitude et de bassesse. Si l'on constate un certain nombre de perceptions nouvelles et de sentiments nouveaux qui élargissent le cadre de la poétique, il convient cependant de voir en quoi les nouvelles formes poétiques ont été en Iran si prégnantes de nos jours.

On peut dire que la puissance de la forme dans le domaine de la poésie est liée à ses rapports avec le langage d'une société qui est en évolution constante, parce que les mots s'usent, leurs sens s'altèrent ou se multiplient.

Selon Baudelaire, la poésie est le meilleur témoignage de la dignité humaine, l'instrument le plus précieux de l'ascension vers l'idéal. Chez Chafiï, la poésie est le moyen de s'épancher, de communiquer librement et avec abandon ses sentiments, ses opinions ce que l'on a d'inexprimable dans le tréfonds de son être.

Il est donc nécessaire que certains textes permettent la garantie d'une permanence du sens, pour éviter que la confusion ne s'installe dans le langage.

Dès lors, la poésie sert à mettre en rapport les croyances diverses des hommes auxquelles vient s'ajouter la mythologie populaire ou paysanne en relation avec leurs traditions et leur façon de vivre. Il importe alors d'élaborer des formes qui puissent contenir cette

Baudelaire et Chafiï, chacun à sa propre façon, ont contribué à renouveler non seulement les sujets poétiques, mais aussi la façon même de percevoir le monde contemporain. Cette modernité est en effet liée à la vie dans les grandes villes, lesquelles pervertissent tous les rapports traditionnels qui tendaient à «unir» l'homme et le monde.

multiplicité de voix fondatrices reliée aux différents aspects du langage. Les œuvres de ces poètes introduisent à l'intérieur de la société un éclairage impossible auparavant, ce qui va lui permettre de se transformer autrement. Les deux poètes, par leurs talents et leurs expériences intérieures, nous font sentir pareillement, au-delà de notre nature humaine, l'essence même des choses, en nous faisant découvrir leurs états d'âme. Il paraît que le poète iranien s'est inspiré du poète français dans la forme et dans une certaine mesure dans le fond, mais il est resté indépendant dans les images courantes. Cela dit, il faut signaler que le formalisme russe avait un certain impact sur la conception poétique de nos deux poètes, puisqu'ils ont attaché une importance capitale aux formes poétiques, à la spécificité de la littérature, et à la littérarité. ■

---

* Master, Université Azad Islamique de Téhéran, Département des Sciences et Recherches. Les traductions des poèmes de Kadkani sont les nôtres, sauf *Bon voyage* qui a déjà été traduit par Gholâm-Rezâ Zataliân & Saïd Chahrtache. (Zatalian*, Florilège de la poésie de l'Iran*, 2005, p. 159).

1. Chafiï-Kadkani, *Rk*, 2012, p.70.
2. Poèmes de Théodore de Banville - Toute La Poésie www.toutelapoesie.com)
3. Kahnamouipour, 2009, p. 89.
4. Proust*,* 1954, pp. 136-137.
5. Abbâssi, 1ère édition 2009, p. 233.
6. Chafiï-Kadkani, ABS, 7ème édition, 2012, pp. 15-87.
7. Abbâssi, *op. cit.*, p. 234.
8. Chafiï- Kadkani,ABS, Op. cit., pp. 93-151.
9. Abbâssi**,** 2009, p. 235.
10. Chafiï-Kadkani, ABS, Op. cit. pp. 157-234.
11. Abbâssi, 2009, p. 235.
12. Durand, André, *les Fleurs du mal,* www.Comptoire littéraire.com. p. 164.
13. Chafiï-Kadkani, AK, 6ème édition, 2011*,* p. 306.
14. *Ibid.,* p. 37.
15. *in* Abbassi*, Ibid.,* p. 358.
16. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, www.Publie.net,* 1929, p.
17. Abbassi, *Ibid*., p. 352.
18. Trad. Zatalian*,* 2005, pp. 159-160.
19. *Spleen,* poèmes des *Fleurs du mal (Spleen et idéal); le Spleen de Paris,* poèmes en prose de Baudelaire.
20. Baudelaire, *les Fleurs du mal, www.*Publie.net, 1929, p. 11.
21. Baudelaire, *les Fleurs du mal, www.*Publie.net, 1929, p. 18.

22. *Ibid.* p.181.
23. Yousefinekoo, "Nâmeh-ye pârsi1384 ,«, pp. 144-145; 154-155.
24. Ahmadi, » *De la poésie de l'astragale à la Transhumance des violettes*«, Revue mensuelle *Hâfez*, N°24, Bahman 2003*,* pp. 86-88.
25. Abbasi, *Ibid.,* p.336.
26. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, www.*Publie.net, 1929, p. 26*.*
27. Baudelaire, *les Fleurs du mal, www.*Publie.net, 1929, p. 77.
28. Durand, André, *op.cit*., p. 194.
29. Baudelaire, *les Fleurs du mal, www.*Publie.net, 1929, p. 34.
30. Durand, André, *les Fleurs du mal,* www.Comptoire littéraire.com, pp. 169-186.
31. *Ibid*., p. 224.
32. Madjidi-Kadkani, *La pensée sur le lexique du Pigeon*, Hasti, journal semestriel dépendance d'Irânsarâ-ye Ferdosi, Automne 2001, pp. 108-117.
33. Abbassi, *Op. cit*., p. 409.
34. Baudelaire, *les Fleurs du mal, www.*Publie.net, 1929, p. 16.
35. Durand, André, *Op. cit*. p. 204

Bibliographie

-Baudelaire, Charles, les Fleurs du mal, www.Publie.net, 1929,

- Baudelaire, Charles, les Fleur du mal, Paris: Pössneck. Librio, 2002.

-Durand, André, Les fleurs du mal, www.Comptoirelittéraire.com

-Jameux, Dominique, L'homme et ses symboles, Paris: Robert Laffont, 1964.

-Proust, Marcel, Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges, Paris, Gallimard, 1954.

-Robb, Graham, La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852, chap. 11

-«Les formes poétiques», Aubier, 1993.

-Shafi'i kadkani, Mohammad Rezâ, *Hezâreh-ye dovvom âhou-ye kouhi*, Ed. Sokhan, Téhéran, 6e éd. 1390.

- Shafi'i kadkani, Mohammad Rezâ, Ây*eneh-i barâye Sedâ-hâ* (Sept recueils de poèmes), Ed. Sokhan, Téhéran, 7e éd., 1390.

- Shafi'i kadkani, Mohammad Rezâ, *Rastâkhiz-e kalamât (Nazarieh-ye adabi souratgerâyân-e rûs)*, Ed. Sokhan, Téhéran, 3e éd., 1391.

-Zat Aliân, Gholâmrezâ, *Gozideh-ye she'r-e mo'âser-e Irân* (traduction en français), Shâbek, Téhéran, automne 1386.

-'Abbâsi, Habibollah, *Safarnâmeh-ye Bârân*, Ed. Sokhan, Téhéran, 1387.

-Kahnamouipour, Jâleh, *Naqd-e adabi* (en français), Ed. Samt, Téhéran, 7e éd., 1387.

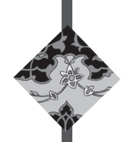
-Ahmadi, Ne'mat, «Az She'r goun ta koutch banafsheh», *Mâhnâmeh Hâfez*, No. 24, Bahman 1384.

-Majidi Kadkani, Fâtemeh, «Ta'amol dar vâjeh-ye kaboutar», *Faslnâmeh-ye Hasti*, Irânsarâye Ferdowsi, Automne 1382, pp. 108-117.



Au-delà de ce point nul ne sait le secret[1] «Les papillons» dans le *Cantique des oiseaux* de ‘Attâr

Sonia El Amri



Poète mystique des XIIe et XIII siècles, Farid od-Din ‘Attâr est l’auteur d’une œuvre tournée, dans son intégralité, vers la quête spirituelle. Auteur prolixe dont le dessein n’est autre que de parvenir au divin et d’atteindre Sa satisfaction, ‘Attâr n’aura de cesse, au fil des vers, de témoigner de la douleur et des souffrances que sa quête d’Amour exige. Aussi conclut-il l’un de ses ghazals par une adresse sans équivoque à la *dard*[1] ‘attârienne: *Il n’y a pas de remède à la maladie de ‘Attâr / Je ne sais pas ce qui peut soulager sa souffrance*.

Cette quête fulgurante a laissé des traces jusqu’à nos jours. Rûmi en fut l’un des premiers relais. En effet, l’auteur du *Masnavi Ma’navi*, dont les vers sont parvenus aux quatre coins du globe, admirait profondément ‘Attâr: il encourageait ainsi ses disciples à lire cet homme de savoir profond, ce mystique (*‘âref*), car ‘Attâr, lui, avait réussi à parcourir les sept cités de l’Amour. Il aurait dit ceci à son propos*: Je suis le maître de Rûm dont la parole apporte la suavité, / Mais dans tout ce que je dis, je ne suis que le serviteur de ‘Attâr*[2]. Par ailleurs, le professeur Mohammad Rezâ Shafi’i Kadkani souligne à quel point ‘Attâr suscitait l’admiration de ses pairs: *«La particularité la plus importante de ‘Attâr est que toute son œuvre se réalise dans le sens de la mystique. Il a consacré toute son existence littéraire à la mystique […] Ce qui est certain est que Rûmî étudiait constamment les ouvrages de ‘Attâr. Comme le dit Aflâki, « il étudiait les dits de Farid ed-Din, Dieu lui accorde sa miséricorde […] Dans tous les cas, Rûmî avait un respect considérable pour Sanâï et ‘Attâr. Mais son admiration pour ‘Attâr était encore plus grande.*[3] *»*

Parmi ses nombreuses œuvres mystiques, il en est une, *Manteq ot-Teyr*[4] , dans laquelle est évoqué, par voie allégorique, un voyage: celui d’âmes-oiseaux qui parcourent la Voie des sept vallées-étapes de l’initiation. Ces dernières sont soutenues et accompagnées par la huppe, *oiseau de la guidance*[5] et voix du sage-poète ‘Attâr. Cette voie, nous dit le poème, permet d’accéder au Vrai à condition de tout délaisser, mots et maux[6]; de se dépouiller et de s’abandonner entre les mains de la huppe-guide car elle connaît les sacrifices et les difficultés qui jalonnent les sept vallées-étapes.

Nous nous intéresserons ici aux célèbres vers contant l’histoire des Papillons. Ce court passage dit l’immensité du poème allégorique et fonctionne comme une allégorie dans l’allégorie. Il résume à lui seul le périple des oiseaux du *Manteq ot-Teyr* dans lequel le lecteur trouvera, ça et là, des bribes ou des pans entiers des réflexions qu’il a pu mener sur sa propre existence.

Le passage *Les papillons* se situe entre la fin de la septième (et dernière) vallée, celle du *Dénuement* et de l’*Anéantissement* et la rencontre avec *Sîmorgh*. C’est la troisième histoire illustrant la septième vallée. Elle agit tel un miroir reflétant l’expérience des âmes-oiseaux et en son sein leur parcours est relaté. L’histoire offre un condensé du poème. Elle occupe donc une place centrale au sein de la septième vallée et dans le poème. Elle assure aussi une transition et permet de faire le lien entre le cheminement des âmes-oiseaux et le dernier voyage menant à *Sîmorgh*.

Les Papillons évoquent le parcours de tous les oiseaux, ceux qui n’osèrent pas le voyage, les âmes-oiseaux

qui abandonnèrent le cheminement dans le parcours des sept vallées, et enfin les oiseaux pèlerins. Il y est aussi question du Sage papillon qui reflète la figure de la huppe-guide et celle de 'Attâr, sage poète et guide à la fois, invitant le cheminant à tout délaisser, même les mots, pour pouvoir accéder au vrai. De ce conseil naît une réflexion sur les mots et ce qu'ils peuvent face à l'indicible.

Cette histoire est donc, dans le poème, à la jonction entre le cheminement des âmes-oiseaux et la fin du voyage menant à *Sîmorgh*. Elle opère ainsi une transition essentielle dans le parcours des âmes-oiseaux. Sa localisation dans le poème, associée à la forme, crée du sens et sert le sens contenu dans l'histoire des *Papillons*.

À travers ce passage, c'est en filigrane le *Manteq ot-Teyr* dans son ensemble qui s'y dévoile. Les papillons comme les oiseaux ressentent le besoin de se réunir (v. 682 / v. 4014) pour trouver [Leur] majesté (v. 685), [leur] chandelle (v. 4015).

À ce stade, il serait intéressant de s'interroger sur le choix du terme *papillon* de cette histoire. Pourquoi 'Attâr choisit-il d'établir un lien entre les âmes-oiseaux et les papillons? Cette métaphore est ô combien porteuse de sens. Si l'on considère l'évolution du papillon à la lumière du cheminement des âmes-oiseaux, il semble que ces deux éléments révèlent une transformation graduelle commune. Différentes étapes jonchent, en effet, le parcours de l'insecte. Il n'est d'abord qu'un œuf qui devient une larve puis, au prix d'une première mue, se fait nymphe. Cette dernière se transforme et arrive au stade final. Quant à l'extrait du poème, ce n'est qu'une fois ses ailes déployées que le papillon de 'Attar embrasse *le feu*, s'y perd *avec joie* (v. 4024) et saisit le secret dans l'union. Dans la géographie du poème, l'extrait *Les Papillons* apparaît alors que les âmes-oiseaux ont franchi les sept vallées, vallées qui les ont transformées du *désir* au *dénuement* et à *l'anéantissement*. Ainsi elles, aussi,

L'histoire des Papillons dit l'immensité du poème allégorique et fonctionne comme une allégorie dans l'allégorie. Il résume à lui seul le périple des oiseaux du Manteq ot-Teyr dans lequel le lecteur trouvera, ça et là, des bribes ou des pans entiers des réflexions qu'il a pu mener sur sa propre existence.

ont déployé leurs ailes *par les monts et par les vaux, une vie tout entière,* (v. 4063) ce qui leur permit l'ascension au Seuil des sept vallées. les âmes-oiseaux jusqu'ici arrivées ont mué, se sont transformées comme le fait tout papillon.

Les papillons cités sont des papillons de nuit, ils se réunissent pour trouver leur chandelle, celle qui éclaire puis éclipse la nuit quand le papillon s'est uni à elle. Concernant les oiseaux, ils sont les ombres de la lumière de Sîmorgh. Ainsi, quand le papillon embrasse la chandelle, il a délaissé la nuit dans laquelle il se trouvait comme les oiseaux qui ont pu se voir en *Sîmorgh* parce qu'ils avaient renoncé à leurs ombres qui empêchaient de le voir.

Le choix de la place de cette histoire agit subtilement sur le lecteur qui a accompagné les oiseaux dans chacune des vallées-étapes. En effet, l'extrait des Papillons apparaît à la fin du voyage des oiseaux, il tient ainsi en haleine le lecteur aussi pris par le désir de les voir trouver enfin leur majesté. La lente maturation des âmes-oiseaux est ainsi mise en lumière d'une part, grâce au

Pourquoi 'Attâr choisit-il d'établir un lien entre les âmes-oiseaux et les papillons? Cette métaphore est ô combien porteuse de sens. Si l'on considère l'évolution du papillon à la lumière du cheminement des âmes-oiseaux, il semble que ces deux éléments révèlent une transformation graduelle commune.

choix du terme *papillon*, mot qui sonne juste et donc dit juste, et d'autre part, grâce au choix judicieux de sa situation dans le poème.

Les papillons, les âmes-oiseaux sont mués et agissent au son de la poésie dont on sent ici le dessein d'émouvoir l'âme-lectrice.

Figures et caractéristiques des papillons

Revenons-en à nos papillons pour y mieux voir nos oiseaux. Le premier papillon n'est pas nommé papillon, il n'est que *l'un d'entre eux* (v. 4016). Il en sera de même pour le deuxième papillon qui n'est qu' «*un autre*» (v. 4019). S'ils ne sont pas désignés comme papillon, c'est probablement parce qu'ils n'ont pas atteint la mue finale leur permettant de déployer leurs ailes et d'atteindre la chandelle.

Le premier papillon qui n'avait comme description de la chandelle qu'une perception (v. 4017) reflète les oiseaux qui n'entreprirent pas le voyage trouvant mille et une excuses ne pouvant se dessaisir ni *de soi* ni de *[la] vie* (v. 1064). Ils désiraient le *Sîmorgh* sans pour autant être capable de déployer leurs ailes pour aller à sa rencontre.

Le deuxième papillon quant à lui présente le reflet des âmes-oiseaux ayant décidé d'entreprendre le cheminement des sept vallées après que la huppe ait répondu à leurs questions. Ce deuxième papillon n'est pas nommé (il ne s'agit que d' « *un autre* »), tout comme les oiseaux s'aventurant dans les vallées. Il est intéressant d'observer ces appellations car elles révèlent une symétrie et disent l'élitisme du cheminement. Une foule y prétend, mais *personne, tant qu'il est lui, ne pourrait y trouver sa place* (v. 4031) cependant.

Le troisième papillon symbolise les âmes-oiseaux ayant traversé les sept vallées. Il est, dans cet extrait, le seul à être appelé *papillon*, car lui seul a relevé le défi de toutes ses mues tout comme les oiseaux maintenant devenus pèlerins (v. 4159) ont parcouru les sept vallées et seuls ces trente oiseaux sont appelés *Sî Morgh* (trente oiseaux) prêts à se trouver en *Sîmorgh*. Les oiseaux n'ont plus de nom spécifique désignant une espèce. Seuls les oiseaux opposant des excuses pour ne pas entreprendre le voyage portaient des noms spécifiques. Ces noms, qui rattachent à une identité, affichent une distinction les séparant ainsi de l'Union. Ces noms d'espèce exacerbent la dualité les séparant de leur nature originelle.

Ce troisième papillon va en dansant (v.4023): il est un topos récurrent dans le poème de 'Attâr, celui de la folie chez les amoureux enivrés et pris dans les filets de l'Amour. Ils sont souvent considérés comme insensés car ils se sont détachés des codes sociaux et font fi de ce que l'on dira d'eux; ils ne souhaitent que l'Union. Le papillon va, enivré et rappelle, entre autres, le Sheikh San'ân, qui délaissa tout prestige pour sa bien-aimée.

L'histoire des papillons ne se contente pas d'établir un lien entre les papillons et les âmes-oiseaux, elle tisse des liens avec le poème dans son ensemble. Elle est, nous l'avons vu, une allégorie dans

l’allégorie. Les mots de ce passage se font écho, tel un jeu de miroir reflétant les différentes étapes du cheminement des oiseaux mais révélant aussi les figures de l’auteur, tantôt huppe guidant les âmes-oiseaux, tantôt poète guidant l’âme- lectrice attentive à ses mots.

La figure du guide est nommée sage chez *Les Papillons*. Il n’est, dans les deux premières étapes, qu’un sage sans attribut (v.4018/v.4021) puis à la troisième et dernière étape, on apprend que ce sage est aussi papillon (v.4026). Cela n’est pas sans rappeler la figure de la huppe, oiseau de guidance pour ses congénères, qui finit par s’éclipser pour laisser apparaître le poète ‘Attâr qui se dévoile dans la *vallée de l’Unicité* (v.3757), là où il n’est plus de place pour deux. Il se nomme, s’adresse à lui mais pour s’éclipser et laisser apparaître, à travers lui, la fin de la dualité. Il n’est de place que pour Un, qui se manifeste quand la dualité s’éclipse. Si le poète fait disparaître la huppe (elle ne sera plus

Les oiseaux n’ont plus de nom spécifique désignant une espèce. Seuls les oiseaux opposant des excuses pour ne pas entreprendre le voyage portaient des noms spécifiques. Ces noms, qui rattachent à une identité, affichent une distinction les séparant ainsi de l’Union. Ces noms d’espèce exacerbent la dualité les séparant de leur nature originelle.



Conférence des oiseaux de Attar (*Mantiq al-Tayr)*, 1493, Bodleian Library

nommée) et se dévoile, c'est aussi pour disparaître (v. 3778) car on ne peut *rien* être à deux alors que l'on peut *tout* être dans l'Un. Ainsi la huppe est éclipsée et 'Attâr se demande *jusqu'à quand [...] parler pour ne rien dire* (v. 3757). Il se fait muet (3759). Il n'est autre que le guide prêtant sa voix à la huppe chargée d'accompagner les oiseaux sur la Voie. Il n'est autre que le guide de celles et ceux qui, parmi les lecteurs, se reconnaissent chez les papillons et les oiseaux. Cette apparition visible du poète pour dire la disparition est apparente dans l'histoire des papillons car pour accéder au vrai, nous dit le passage, il ne faut *aucune trace* laisser et *personne, tant qu'il est lui, ne pourrait trouver place*. Dans son jeu de miroir, 'Attâr associe ainsi l'Union au silence et les mots à la séparation. Les mots ne suffisent pas pour dire l'indicible. Les deux premiers papillons ayant décrit la chandelle ou trouvé quelques mots ne savent rien, d'après le sage. Quant au papillon qui alla *enivré*, *embrassa le feu et s'y perdit* (v. 4024) lui seul put *accéder au vrai (4028),* il ne peut cependant rien dire de cette expérience. Ce dernier, nous dit le sage papillon, ne laisse *aucune trace*. 'Attâr, par sa voix et par celle du sage papillon, ne cessera de répéter jusqu'à la fin du poème que *face à tant de beauté, la parole perd la face* (4052). Le sage papillon souligne encore la difficulté de ce voyage que tous ne pourront pleinement vivre (vers 4028 miroir du vers 3518). 'Attâr, ici le sage papillon, dit l'importance de l'expérience du cheminement, sa difficulté et rappelle que ce qui a été vécu ne peut être dit car de ce voyage, on ne revient pas.

Conférence des oiseaux de Attar (*Mantiq al-Tayr)*, 1493, Bodleian Library

Dire l'indicible

Si la parole face à tant de beauté perd la face, serait-ce que le poète s'efface? A quoi servent ses mots et qu'en est-il de la fonction du langage et de la parole?

Désormais j'aurais beau parler, c'est indicible / Car personne n'a pu ou ne pourra percer / La perle qui se trouve au tréfonds des abysses (v. 4472)

Si celui qui *a saisi le secret* ne laisse *aucune trace*, il n'en demeure pas moins que les mots de 'Attâr peuvent laisser un parfum de l'indicible. Quand bien même les mots ne suffiraient pas pour dire ce dont on ne revient pas, ils peuvent néanmoins éveiller le désir

‘Attâr rend hommage à la poésie car éveiller le désir, c’est inspirer et faire aspirer à une métamorphose. Le poète ‘Attâr ne dit pas l’indicible expérience du voyage intérieur, de l’exil de soi (v. 4060), il y invite par les mots. La fonction du poète, parfois critiquée pour rendre beau ce qui ne l’est pas en réalité, est ici rétablie.

par la senteur de l’essence, la forme du sens. Ils peuvent aussi recourir à l’allégorie, qui par une image concrète permet d’appréhender l’abstrait. Ce faisant, ‘Attâr rend hommage à la poésie car éveiller le désir, c’est inspirer et faire aspirer à une métamorphose. Le poète ‘Attâr ne dit pas l’indicible expérience du voyage intérieur, de l’exil de soi (v. 4060), il y invite par les mots. La fonction du poète, parfois critiquée pour rendre beau ce qui ne l’est pas en réalité, est ici rétablie.

En guise de conclusion, nous rappellerons les liens entre *Les Papillons* et l’ensemble du poème que ‘Attâr a tissés. L’extrait dit le cheminement et la transformation des oiseaux mais aussi de celui ou de celle qui boit ses vers. Cette histoire est un comme un rite de passage car elle revient sur l’expérience des âmes-oiseaux puis annonce la fin du voyage intérieur et un renouveau inconnu. Les jeux de miroir de l’extrait reflètent le poème dans son ensemble et invitent le lecteur à réfléchir son humanité. C’est à travers cet autre oiseau que le lecteur parvient à s’interroger. En parfait marionnettiste, ‘Attâr fit danser les fils des miroirs permettant de refléter, ici et là, les oiseaux, les papillons, les personnages et les lecteurs, autant d’âmes en quête de l’Un- connu.

Aussi, il nous semble à propos de dire que *Les papillons* est le *Cantique des oiseaux* du *Cantique des Oiseaux*. Tout n’y est que reflets. Les mots décrivent la séparation alors que l’Union est dite indicible. Tout rappelle l’aventure des âmes-oiseaux, des âmes lectrices et de l’âme humaine car ‘Attâr la connaît. Il sait en elle éveiller la curiosité. Ses mots opèrent même quand *la parole perd la face* et agissent ainsi sur le lecteur. Alors le poète se fait maître et le lecteur disciple. ‘Attâr s’est en réalité manifesté dès le début du poème en initiant la huppe, il lui dit ses qualités mais aussi les défauts pouvant la rattraper. Le poète l’a choisie car elle connaît les secrets. Elle est à son service. Puis la huppe s’éclipse en ‘Attâr, puis les oiseaux aussi s’éclipsent laissant l’espace au lecteur. Ainsi ‘Attâr honore la poésie, celle qui touche tout Homme en toute époque, celle qui ne connaît aucune date de péremption, celle qui fait aspirer au Vrai. ‘Attâr apprécierait peut-être que l’on fasse un parallèle entre *Les Papillons*, allégorie sur allégorie du poème, avec le «*Lumière sur lumière*» dans le verset-allégorie du Divin[8].

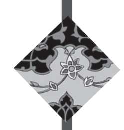
Qui suis-je moi pour dire ce qui advint alors[9]. ■

---

1. Le mot persan dard présent dans l’oeuvre de ‘Attâr est une douleur signifiant le tourment, le déchirement et la blessure caractéristique de la quête mystique. Elle est assimilée à un feu ardent qui consume l’aspirant avalé par son incandescente impatience à trouver le divin.
2. Djalal od-Din Rumi, *Odes mystiques. Dîvân-e-Shams-e-Tabrîzî: Dîvân-e-Shams-e-Tabrîzî*, Paris, Seuil, , 2003, coll. Points sagesse, p.8
3. ‘Attâr, Farid ed-Dîn, *Quatrains.* Trad. du persan par Jalal Alavina. Condé-en-Normandie, Lettres persanes, 2019, p.12
4. Il existe en français plusieurs propositions de traduction (par ordre alphabétique): *La Conférence des Oiseaux*, *Le Cantique des Oiseaux* ou encore *le Langage des Oiseaux*.
5. Vers 617
6. Les oiseaux considèrent ces maux comme une source de bienfaits. Ils y sont cependant attachés et de ce fait, prisonniers. Ces maux-bienfaits constituent un voile-obstacle les éloignant de l’union au Divin et les séparant de Sa Réalité. Ceci n’est pas sans rappeler une sagesse équivalente dans le Coran qui a certainement nourri et inspiré ‘Attâr: (II, 216).
7. Vers 4474 du *Cantiques des oiseaux* de Farîd-od-Dîn ‘Attar. Sauf mention contraire, les vers cités feront référence à ‘Attâr, Farid al-Dîn, *Le Cantique des Oiseaux*. Trad. du persan par Leïli Anvar-Chenderoff. Paris, Diane de Selliers, 2014 (2012), 398 p.
8. Voir Coran, XXIV, 35 (sourate *La Lumière*)
9. v. 4476

Albert Lamorisse, le Français qui a survolé l'Iran avec *Le Vent des amoureux*

Saeid Khânâbâdi





Albert Lamorisse

Le 2 juin 1970, le réalisateur français Albert Lamorisse (né en 1922 à Paris) perd la vie lors du tournage d'un film documentaire sur les beautés de l'Iran. Cinquante ans après cet accident tragique, nous souhaitions célébrer sa mémoire et applaudir son inoubliable film sur l'Iran, *Le Vent des amoureux* (ou «Bâd-e Sabâ» d'après son titre persan).

Lamorisse a commencé sa carrière cinématographique avec la réalisation de courts-métrages et de documentaires dès la fin des années 1940. Il réalise le documentaire *Djerba* (1947) et le court-métrage *Bim le petit âne* (1950). En 1953, il remporte le prix du meilleur court-métrage au Festival de Cannes, ainsi que le prix Jean Vigo pour son court-métrage *Crin-Blanc*. L'aspect technique le plus intéressant de ce film est que la majorité des images sont prises du ciel par hélicoptère. Cette technique a été reprise en 1956 dans le court-métrage *Le Ballon rouge*. Cette œuvre de 34 minutes a remporté l'Oscar du meilleur scénario original en 1957, ainsi que la Palme d'or du meilleur court-métrage au Festival de Cannes, le prix spécial de BAFTA (The British Academy of Film and Televisnion), et enfi le prix Louis-Delluc en 1956.

Le Ballon rouge reste considéré comme l'un des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma dans le genre du film pour enfants. Le succès de ce film a inspiré Albert Lamorisse pour réaliser le long-métrage *Le Voyage en ballon* (1960), qui remporte le Lion d'or au

> Le vent de Sabâ est l'ami de confiance des amoureux avec lequel ils partagent leurs secrets et leurs souffrances. Dans la narration du film d'Albert Lamorisse, le vent de Sabâ s'exprime comme le caractère clé du film, qui raconte son voyage à travers différentes régions de l'Iran et ses contacts avec le peuple iranien. Les textes de la narration ont été rédigés par Roger Glashan et offrent une excellente expression littéraire à l'œuvre de Lamorisse.

Festival de Venise. Cinq ans plus tard, il réalise le long-métrage *Fifi la plume* (1965) et remporte à nouveau la Palme d'Or au Festival de Cannes. Parmi les autres expériences cinématographiques de Lamorisse, citons *Versailles* (1967) et *Paris jamais vu* (1968), tous deux des courts-métrages documentaires.

En 1970, à la demande du ministère iranien de la Culture et des Arts, Albert Lamorisse réalise un documentaire sur l'Iran intitulé *Le Vent des amoureux*. Le nom de ce film vient d'une expression courante de la littérature persane, surtout dans la poésie de Hâfez. Le vent de «Sabâ», traduit par «Vent des amoureux» en français, symbolise en effet l'amour dans la pensée iranienne. D'après les traditions iraniennes, ce vent souffle du Nord-est iranien et rafraîchit la nature. Le vent de Sabâ est l'ami de confiance des amoureux avec lequel ils partagent leurs secrets et leurs souffrances. Dans la narration du film d'Albert Lamorisse, le vent de Sabâ s'exprime comme le caractère clé du film, qui raconte son voyage à travers différentes régions de l'Iran et ses contacts avec le peuple iranien. Les textes de la narration ont été rédigés par Roger Glashan et offrent une excellente expression littéraire à l'œuvre de Lamorisse.

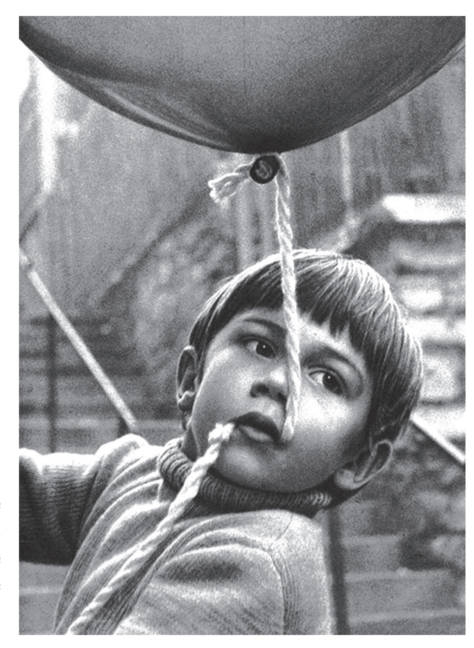
La majeure partie des images de ce documentaire a été prise par hélicoptère et montre la vie des Iraniens et des riches paysages de l'Iran. La caméra de Lamorisse traverse le pays du sud au nord et de l'est à l'ouest. Les déserts du centre du pays, les plateformes pétrolières du sud, les rizières du nord, les citadelles de Kermân, les mosquées et les ponts d'Ispahan, les vestiges antiques de Shirâz, les sites zoroastriens de Yazd et les immeubles modernes de Téhéran sont filmés pour donner un aperçu assez complet de la géographie

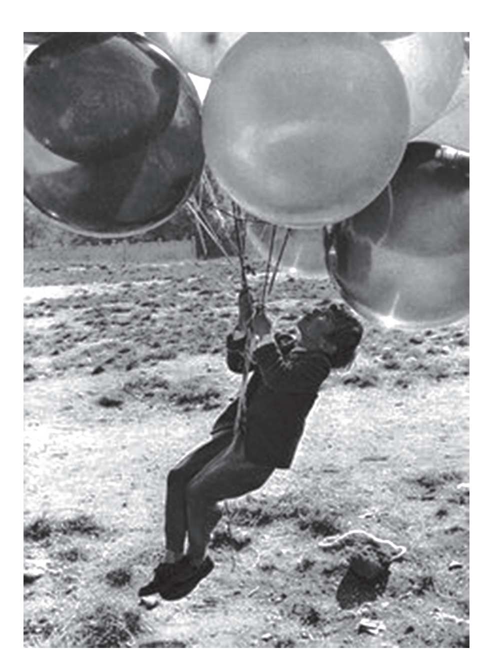






Photos consacrées au documentaire Le Vent des amoureux (Bâd-e Sabâ)





Le Ballon rouge reste considéré comme l'un des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma dans le genre du film pour enfants.

et de la culture du pays. *Le Vent des amoureux* se penche aussi sur la vie des habitants: les nomades Bakhtiyâris dans les montagnes de Zagros, les tribus turkmènes dans les plaines de Gorgân, et les riziculteurs du littoral de la mer Caspienne. Ce documentaire parle d'hier et d'aujourd'hui. Lamorisse admire le passé glorieux du pays et ouvre une perspective sur l'avenir. Beaucoup de sites touristiques et de monuments historiques de l'Iran sont présentés dans ce film. Pour la sélection des lieux filmés, Lamorisse a bénéficié des conseils d'un groupe d'experts iraniens et aussi de ceux de l'orientaliste Peter Chelkowski, professeur à l'Université de New York. La musique du *Vent des amoureux* est l'œuvre du grand maître iranien Hossein Dehlavi (1927-2019). La voix du narrateur, Manouchehr Anvâr, offre un aspect poétique aux textes du films traduits en persan par Anvâr lui-même. Ce documentaire d'iranologie a été nominé à titre posthume pour l'Oscar du meilleur documentaire en 1979.

Le 2 juin 1970, alors qu'Albert Lamorisse était en plein tournage au-dessus du barrage de Karaj, son hélicoptère s'est écrasé après avoir percuté des lignes à haute tension. Après l'accident tragique de Karaj, la caméra de Lamorisse a été récupérée et la pellicule a été développée dans un laboratoire du ministère iranien de la Culture. Une courte vidéo ajoutée à la fin du film dans sa version iranienne est accompagnée d'un texte dédié à Lamorisse:

«Le célèbre réalisateur français Albert Lamorisse était fasciné par la diversité du vaste territoire de l'Iran et de la civilisation iranienne. Avec sa caméra, Lamorisse a capturé les couleurs de l'Iran. Le vent des amoureux *fait revire les mythes et les légendes iraniens. Les téléspectateurs garderont dans leur cœur* Le vent des amoureux *de ce grand cinéaste français, comme un précieux souvenir d'un homme qui aimait l'Iran et les Iraniens.»* ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.


فصلنامهٔ «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


«رُوو دو تهران» در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک فصلنامهٔ "رُوو دو تهران"

- ☐ یک ساله ۲۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ 1 an 200 000 tomans
- ☐ 6 mois 100 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور با پست عادی

- ☐ شش ماهه ۴/۵۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ یک ساله ۹/۰۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ 6 mois 450 000 tomans
- ☐ 1 an 900 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement
dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des précédents numéros de *La Revue de Téhéran* est désormais disponible en volumes annuels au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره های پیشین رُوو دو تهران در مجلدهای سالانه عرضه می گردد. علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ______ **PRENOM** ______

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ______

ADRESSE ______

CODE POSTAL ______ **VILLE/PAYS** ______

TELEPHONE ______ **E-MAIL** ______

☐ **1 an** **240 Euros**

☐ **6 mois** **120 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

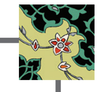
☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

www.teheran.ir

نشانی: بلوار میرداماد، خیابان مصدق جنوبی
(نفت جنوبی سابق)، موسسه اطلاعات،
اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی: mail@teheran.ir
تلفن آگهی‌ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجله تهران

صاحب امتیاز
مؤسسه اطلاعات

مدیر مسئول
محمدجواد محمدی

سردبیر
املی نوو اگلیز

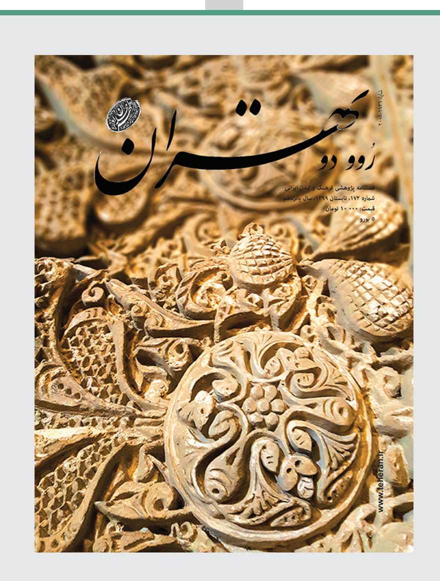
دبیر تحریریه
بابک ارشادی

همکاران این شماره (به ترتیب حروف الفبا)
سیدمحمد احمدی
سونیا الامری
جمیله جهاندیده-کاظم‌پور
سعید خان‌آبادی
زینب گلستانی
زینب مشتاقی
شهاب وحدتی

طراحی و صفحه‌آرایی
منیره‌سادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی



Verso de la couverture:
Détail de sculptures en stuc sur le mihrab de la mosquée Jâme' d'Ispahan



تهران
رُوو دو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
فصلنامه پژوهشی فرهنگ و تمدن ایرانی
شماره ۱۷۲، تابستان ۱۳۹۹، سال پانزدهم
قیمت: ۱۰ ۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir